تأصيل وتعريف

جـذور التــراث:

- إحدى إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة.
- فضاء معرفي يهتم بالتراث في كل مجالاته وآفاقه.
- تصدر بشكل دوري «كل أربعة أشهر» إن شاء الله.

جـذور التــراث:

- تسهم في استنطاق تراثنا الخالد، والانفتاح على المناهج والنظريات الحديثة.
- تنفتح على جميع الحقول المعرفية والفكرية والعلمية والأدبية والتاريخية واللغوية في ثقافتنا وحضارتنا العربية والإسلامية.
- تعرف بالكتب والرسائل العلمية المختصة بالتراث «عروض ومراجعات».
- تقف على رموز الثقافة المعنيين بالتراث من المعاصرين وقفات تحية واعتبار.

جـذور التــراث:

- ترجو من كتّابها أن تكون الدراسات والأبحاث متعلقة بالتراث ومكتوبة باللغة العربية. ومرقومة على الحاسب الآلي «على شكل أقراص مضغوطة CD» أو ترسل من خلال موقع النادي الإلكتروني:

Judhur@adabijeddah com

- يحق لهيئة التحرير اختصار الموضوعات المطولة، وتعديل ما يمكن تعديله في نص الدراسات والبحوث التي تصل إلى المجلة.
- أن لا تكون الدراسات والأبحاث منشورة من قبل أو مقدمة للنشر في جهة أخرى.

مقدمة العدد

العربيةُ لغةُ الفصاحةِ والبيانِ، عُرِف أهْلُها بأصحابِ الصِّناعةِ والإبداعِ في فُنونِ القوْل. وقد كانَ دَيْدَنُ مجالِسِهِمْ ومُناسباتِ لقاءاتِهم التناظر في ميادينِ الكلام الفصيحِ المبينِ البليغِ. ولأهميةِ علم البلاغة عندَ علماءِ العربيةِ فقد ألَّفوا فيه مصنَّفات فريدة، ووَضَعُوا فيه نظريَّات مُحْكمة. والعلاقةُ بين النظريةِ البلاغيةِ والدَّرْسِ النَّحويِّ العربيِّ علاقةُ تكاملٍ واتِّحاد. وهما في الأهمية صنوان. نشأتْ أهمِّيتُهُما لصلتِهما بكلامِ العربِ وديوانِهم، وبكلام الله المُعْجزِ الفصلِ المُبينِ، وبكلامِ رسولِه الدَّالِّ المُرْشِدِ المُعين.

والنَّحوُ والبلاغةُ علْمانِ مرتبطانِ بديوانِ العرب، وبآي الذكر الحكيم، وبحديثِ الرسولِ الكريمِ، صلى الله عليه وسلم، طلبًا لفهمِ المعاني، وتذوُّقِ الأسرارِ، واكتشافِ الجواهرِ، ومعرفةِ تركيبِ المباني، وتأويلِ المعاني. وهوَ الارتباطُ الذي زادَ من قدْرِهما وضاعفَ من قيمتهما لصِلَتهما بصناعةِ الإعْرابِ والبيانِ. والإعْرابُ والبيانُ مَعْنيَّانِ بالفصاحةِ في كلامِ العربِ شعرًا ونثرًا، وبالأسلوبِ القرآنيِّ المُعْجزِ شَكْلاً ومضمونًا، وبِلغَةِ أبْلغِ البُلَغاءِ رسول الله، صلى الله عليه وسلم.

والمقالاتُ المدرجةُ في هذا العددِ من مجلة «جذور» يعالجُ مُعظمُها جوانبَ منْ موْضوعاتِ البلاغةِ العربيةِ وبعضَ أوْجُهِ تطْبيقاتِها. وتهتمُّ

مقالةٌ واحدةٌ بمسألةٍ نحويةٍ تتعلّقُ بـ «أنِ الثنائية الوضعِ ووقوعها شرطيةً».

ويشتَمِلُ العددُ على تسعِ مقالات تَتَمَحْوَرُ حولَ الحِجاجِ والتّداوليةِ في تعريفِ الصِّناعةِ الخطابيةِ، والتأويلِ الاستدلاليّ في الصُّورةِ الفنّيةِ، وبلاغةِ النصِّ النثريِّ القديمِ، والخطابِ السرديِّ في النصِّ القرآنيِّ، وبلاغةِ الوصفِ في المفاخرةِ، وتداخلِ الأجناسِ في القصيدةِ العربيةِ، وتفتُّقِ الذَّوقِ الفنِّيِّ عندَ العربِ، وقراءةٍ سميائيةٍ للروائحِ والعطورِ في شعرِ الغزلِ، ثمَّ أَنِ الثنائية الوضع ووقوعها شرطيةً.

اهتمَّ المقالُ الأوَّلُ للباحثِ السَّعودي: قالط حجي العنزي، بالمفاهيمِ الحجاجيةِ والتداوليةِ في تعريفِ الصناعةِ الخطابيةِ في «البيانِ والتبيين» للجاحظ. وهو من أهمِّ مُؤَلَّفاتِه، حرص فيه على استقصاءِ سبلِ القولِ وتصاريفِ اللغةِ بغرضِ اكْتِشَافِ سرِّ صناعةِ الكلامِ. وأبرزَ فيه مجموعةً من المقاييسِ البلاغيةِ والأسلوبيةِ رابطا البلاغةَ بأهدافٍ إقناعيةٍ حجاجيةٍ. واقْتَصَرَ المقالُ على دراسةِ ثلاثةِ مفاهيمَ تداوليةٍ من خلالِ تعريفِ الجاحظِ للصناعةِ الخطابيةِ في «البيان والتبيين»، وهي مفاهيمُ «البيانِ» و«البلاغةِ» و«المقامِ التواصليِّ».

ومن بلاغة البيان عندَ الجاحظ، إلى التأويلِ في الصُّورةِ الفنّيةِ لدى الجرجانيِّ، حيثُ اعتنَى المقالُ الثانيُّ لعبدالرحمن إكيدر، من جامعة القاضي عياض بمراكش، بمسألة التأويل الاستدلالي في الصورة الفنية من خلال موضوعِ الكنايةِ عند عبدالقاهر الجرجاني. ركَّزَ فيهِ على مفهومِ التأويلِ ومستوياتِهِ ومعاييره، وعلى ما يطْلُبُهُ التأويلُ الاستدلاليُّ من قراءةٍ استكشافيةٍ واعيةٍ. وهي القراءةُ التي تستحضرُ

الكفاءةَ اللغويةَ المُسْعِفةِ في فهمِ النصِّ وتأويلهِ عن طريق فكِّ التَّشْفيرِ وتفكيكِ النصِّ. وهو ما يستدعي البحثَ في مَعْنَى الْمَعْنَى حيثُ تَتَحَوَّلُ الألفاظُ من دلالاتها الأولى إلى دلالاتها البلاغيةِ التي تُسْتَنْبطُ من طريقِ إعمالِ العقل واللجوءِ إلى التأويلِ. وهي المباحثُ التي تُدْرَسُ في بابِ الكنايةِ، لكن بعيدًا عن فوضى التأويلاتِ.

وناقش البحثُ الثالثُ للدكتور: عبدالرحمن رجاء الله السلمي، من جامعة الملك عبدالعزيز بجدة، بلاغةَ النصِّ النثريِّ القديم من خلالِ خُطَبِ الإمْلاكِ؛ مُعْتَبِرًا أن النثْرَ الفنيَّ يمثلُ مادةً أدبيةً واسعةً ومتنوعةً في حجمِهَا وتَعَدُّدِ مجالاتِها وأجْناسِها، وتَبَايُنِ أنْواعِهَا. وخُطَبُ الإمْلاكِ منْ أشدِّ أنماط الخطبِ بناءً، وأَحْكَمِها صَنْعَةً لِمَا تشتملُ عليه من مفاهيمَ ومعانيَّ تُؤَدَّى بطريقةِ بلاغيةِ رائعة سواءٌ من حيثُ براعةُ الاستهلالِ وجَماليةُ التصويرِ الفنيِّ للموضوعاتِ، أوْ من حيثُ النسيجُ اللغويُّ والبنيةُ الإيقاعيةُ.

وركَّزَ المقالُ الرابعُ للباحث: لطفي فكري محمد الجودي، من جامعة القاهرة، على خصوصيةِ الرُّؤْيةِ وإبداعيةِ المشهدِ في الخطابِ السرديِّ في النصِّ القرآنيِّ مُشيرًا إلى أنَّ نصَّ القرآنِ الكريمِ شَغَلَ مْوقعًا كبيرًا في الذهنيةِ الإسلاميةِ العربيةِ. ومَوْقِعُ الخطابِ السردي القصصي موقعٌ مركزيٌّ في القرآنِ الكريم. وقد تناولَ المقالُ جملةً قضايا لها صلةٌ بالخطابِ السردي القرآني باعتبارِ فعاليته الإبلاغيةِ التواصليةِوالتأثيريةِ، وباعتبارِ خصوصيته النصيةِ إذْ لا تتوقفُ منابعُ الجمالِ فيهِ عند حدٍّ، وباعْتبارِ المَقْصَديَّةِ في بلاغةِ السردِ وإبداعيةِ

المشهدِ. وهي خصوصياتٌ تتمظهرُ في الصيغ السرديةِ الباهرةِ المعجزةِ ذاتِ البُنَى الفنيةِ والجماليةِ المُتكاملةِ.

ومن بلاغةِ السردِ في الخطابِ القرآنيِّ إلى بلاغةِ الوصفِ في مجالِ المُفاخَرةِ حيث درسَ المقالُ الخامسُ للباحثِ: محمد الإدريسي، من المغرب مسألةَ «بلاغةِ الوصف من خلالِ رسالةِ «مُفَاخَراتُ مالقة وسلا» لابن الخطيب. والوصفُ يَقْتَرِنُ بالسَّردِ لأداءِ وظائفَ متعددة من قبيلِ الوظيفةِ الجماليةِ – التَّزْيينيَّةِ، والوظيفةِ التعبيريةِ، والوظيفةِ السرديةِ، والوظيفةِ الإخباريةِ التعليميةِ، والوظيفةالحجاجية. وبعد الحديثِ عنْ خصوصيةِ الوصفِ في المُفَاخَرةِ، تناولَ وُجوهَ التَّفاضُلِ بَيْنَ المدينتينِ منْ حيثُ المَنَعةُ والصَّنْعةُ والبقْعةُ والسعَةُ والعمارةُ والإمارةُ والنَّضارةُ والمَسَاكِنُ.

ومنَ البحثِ في السردِ والوصفِ إلى دراسةِ تداخُلِ الأجناسِ الأدبيةِ في القصيدةِ العربيةِ منْ خلالِ بعضِ النماذجِ الشعريةِ في القصيدةِ العربيةِ القديمة. وقد اتَّخَذَ صاحبُ المقالِ: موسى ربابعة، منْ موضوعِ الْحكَايةِ في النَّصِّ القديم دليلاً على تداخُلِ الأجناسِ الأدبيةِ لأنَّ الحكايةَ في القصائدِ الجاهليةِ وإنْ بدتْ مستقلةً فإنَّها تحمل معها مُكونات سردية في إطارِ المكونات الشعريةِ العامةِ، ومن ثَمَّ فالقصيدةُ الجاهليةُ جِنْسٌ أدبيٌّ مُخْتَلِطٌ ومُتَداخِلٌ.

وسَعَى المقالُ السابعُ للباحثِ: تُرْكي أمجد، من جامعة تيارت بالجزائر، إلى محاولةِ تأسيسِ مَنْهج لشعريةِ الشعرِ بناءً على دراسةِ تَفَتُّقِ الذَّوقِ الفنيِّ عندَ العربِ. وقدْ أكَّدَ على مكانةِ الشعرِ في حياة العربيِّ، وناقشَ حقيقتَهُ وأفكارَه، وفرَّق بَيْنَ جماليةِ النصِّ الشعريِّ

وفنيةِ النص النثريِّ، وبينَ النصِّ الشعري والنص القرآني. ثم انتقلَ إلى الحديثِ عن دوْرِ الشعرِ في تشكيلِ الاتّجاهاتِ النقديةِ القديمةِ منْها والحديثةِ.

واهتمَّ البحثُ الثامنُ للدكتور: ماجد الجعافرة، بقراءة سميائية للروائح والعطورِ في نماذجَ غزلية منَ الشعرِ العربيِّ القديم. بيّنَ فيه أنَّ اللغةَ الشعريةَ تَتَشَكَّلُ من مُعْطَيَاتٍ مُتَعَدِّدة تَسْتَنِدُ إلى جماليات تجعلُهَا ذاتَ تأثيرٍ فعَّالٍ. والصورةُ الشعريةُ مُحَمَّلَةٌ بدلالات مفتوحةٍ لا تقبلُ تأويلا واحدًا، ومن هذا المنطلق شَكَّلَ الشعراءُ لُغَتَهُمْ مُعْتَمِدينَ الحواسَّ مُرْتَكَزًا للإفصاح عنْ رُؤْيتهمْ، وبذلك فإنَّهمْ لم يتعاملوا مَعَ الحواسِّ الخمسِ تَعَامُلاً بَرِيئًا، وهُوَ ما جعلَهُ يقفُ عندَ استخدام شُعراءِ الغزلِ العربيِّ القديم للعُطورِ والروائح ودراسَتها من خلالِ منظورٍ سميائيٍّ مُرَكِّزًا على العلامةِ باعتبارها صورةً حسيةً تُدْرَكُ بحاسةٍ من الحواسِّ الخمسِ. وهو ما جعله يَشْرَحُ الأبعادَ الاجتماعيةَ والثقافيةَ للروائحِ والعطورِ في قَصيدةِ الْغَزَلِ.

واختصَّ المقالُ التَّاسعُ للدكتور: مصطفى فؤاد أحمد، من جامعة أم القرى، بموضوع في النحو عن «أن الثنائية الوضع ووقوعها شرطية». مُبَيِّنًا أحكامَ همزةِ الاستفهام ودُخُولَها على أداةِ الشرطِ في القرآنِ الكريم. ولبيانِ ذلكَ، تَناولَ مَسألةَ استخدام أنْ:كونُها اسميةً وكونُها حرفيةً، ودَرَسَ أَوْجُهَ اسْتِعْمَالاتها في القرآنَ الكريم من خلال نماذج تطبيقية.

هيئة التحرير

المفاهيم الحجاجية والتداولية في تعريف الصناعة الخطابية في البيان والتبيين للجاحظ

قالط حجي العنزي(*)

مقدمـــة:

كتاب «البيان والتبيين» أهم مؤلفات الجاحظ (ت: 255هـ) الأدبية، وأكثرها تداولاً بين النقاد وعلماء الشعر، وقد عدوه من أمهات الأدب وعيونه ، ولكنهم لم يغفلوا عن المنزع الفني الطاغي على الكتاب، وحرص صاحبه على استقصاء سبل القول، وتصاريف اللغة، لاكتشاف سر صناعة الكلام؛ مما جعله معرضاً للنصوص الأدبية المبتكرة ، وممارسة واعية لأبعادها الفنية، أفرزت جملة من المقاييس البلاغية والأسلوبية خلعت على الكتاب صبغة مزدوجة: الأدب ونقده[1].

والجاحظ في «البيان والتبيين» ينطلق من بُعد مذهبي يعتبر اللغة والبلاغة هما سلاح المناظرين والمجادلين الذين يتوخون نصرة مذهبهم والإقناع به. لقد كان الجاحظ على وعي بالدور الجسيم للكلام في مقارعة الرأي بالرأي ومواجهة الخطاب بالخطاب ؛ لذلك أثنى على أصحاب هذه الملكة من المحاجين، لاسيما أهل مذهبه من المعتزلة[2]. إن البعد المذهبي للجاحظ وولهه بأئمة الكلام، دفعاه إلى ربط البلاغة بأهداف إقناعية ، محدداً للقول الخطابي أدواراً في «الخصومة»[3]

(*) باحث في اللسانيات التداولية ونظريات الحجاج - السعودية.

و«منازعة الرجال ومناقلة الأكفاء»[4] و«مناضلة الخصوم»[5] وفي «الاحتجاج على أرباب النحل ومقارعة الأبطال»[6] وفي «العلو على الخصم»[7]. والخطيب مطلوب منه «الإبانة عن حجته»[8]، والبصر بها والمعرفة بمواضع الفرصة[9]، وأن يكون على بينة إذا كان «داعية مقالة ورئيس نحلة»[10]، وأن يعرف أن «سياسة البلاغة أشد من البلاغة»[11]، وأن يعرف كيف يضطر الخصوم بالحجة[12]، ويطبقهم بها[13]. والغاية من ذلك أن تكون «الأعناق إليه أميل، والنفوس إليه أسرع، والعقول عنه أفهم»[14].

لقد كان الجاحظ رجل محاجة ومناظرة ومتكلماً عارفاً بتصاريف الكلام ووجوه الاحتجاج، معتزلياً ملماً باللغة والنحو والأخبار والأديان والثقافات، كما عاش فترة خصبة في تاريخ الفكر العربي الإسلامي، نضجت فيها العلوم ونشطت الترجمة، وتمازجت الأجناس، وظهرت الزندقة والإلحاد والشعوبية، فكان من الطبيعي أن يعزز كتابه بالحجة الواضحة والبرهان الساطع؛ ليقارع الخصوم، ويستميل الأعناق، ويجذب النفوس، فحضرت الخطابة في كتابه «البيان والتبيين» بشكل لافت، إذ كان أول من أفاض الحديث عن الخطبة، وسياقها، وتوسع في دور كل طرف من أطراف العملية التخاطبية: المتكلم والسامع والنص في جعل النص بليغاً مؤثراً مقنعاً[15].

سيقوم هذا البحث بدراسة المفاهيم التداولية في تعريف الجاحظ للصناعة الخطابية في «البيان والتبيين»، وقد جاءت هذه المفاهيم على النحو الآتي :

- مفهوم البيان.
- مفهوم البلاغة.
- مفهوم المقام التواصلي.

أولاً: مفهوم البيان:

البيان في اللغة بمعنى: بان، أي: ظهر، والبيان ليس فعل قول، بل هو فعل عمل. وهو لا يتصل باللغة الطبيعية فحسب، بل يتصل بجميع أنواع الأنظمة العالمية التي تدل على الظهور والإبانة. فالبيان مفهوم تواصلي سيميائي، وهو أعلى مقولات التواصل ومراتبه.

ويرد «البيان» عند الجاحظ بمعنى الإيضاح وإظهار المعاني الكامنة في صدور العباد المتصورة في أذهانهم، والمتخلجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم ، والحادثة عن فكرهم(16). والمعاني وفق هذا التصور موجودة بالقوة لا بالفعل(17)، وهو ما عبر عنه الجاحظ بقوله: «موجودة في معنى معدومة»(18)، وبقاؤها في هذا المستوى يجعل الآخر لا يعرف «ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه، ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره، ولا على ما لا يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره»(19).

و«بيان» الجاحظ معني أساساً بـ «التبليغ» بما هو كشف للمعنى بغرض الإفهام والإقناع، يقول: «والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل»(20).

وهو عنده «فهم وإفهام» يقول: «مدار الأمر والغاية التي يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع»(21).

إن «البيان» عند الجاحظ «اسم جامع» تندرج تحته جميع أصناف الدلالة أو «وجوه البيان » التي يحصرها في خمسة لا تزيد ولا تنقص، يقول: «وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسة

أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة. والنصبة هي الحال الدالة، التي تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقصِّر عن تلك الدلالات»[22].

والبيان بهذا المعنى منظور إليه من زاوية وظيفته العملية والإنجازية؛ «حيث المتكلم عنده ناهض بوظيفة (بيانية) و(تبيينية) بطريق كشف قناع المعنى وتوضيحه للسامع، ومن أجل أن يتحقق (البيان) (= الإفهام) ينيط الجاحظ بالسامع وظيفة (التبيين) (= الفهم) التي تقتضيه التأمل في المعنى من أجل تفهمه، وهو جهد يجعل السامع شريكاً للمتكلم في الفضل، إذ من دونه لا تتحقق (المقاصد) التي يهفو إليها المتكلم، ولذلك أولى الجاحظ عناية خاصة للمستمع المخاطب الذي أصبح محدداً أساساً في العملية البيانبة» [23].

إن مدار العملية البيانية عند الجاحظ قائم «على الإفهام والتفهم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنه كلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد، والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل»[24].

وقد اهتم الجاحظ بشروط «الإرسال الجيد» لضمان حصول الاستجابة المرجوة، حيث فصل القول في العناصر الخارجية التي تشترط في العملية البيانية[25] مثل؛ سلامة النطق، وطلاقة اللسان، وعدم تنافر الألفاظ[26]؛ لاعتقاده أن «البيان يحتاج إلى تمييز وسياسة، وإلى ترتيب ورياضة، وإلى تمام الآلة وإحكام الصنعة، وإلى سهولة المخرج، وجهارة المنطق، وتكميل الحروف، وإقامة الوزن، وإن حاجة المنطق إلى الحلاوة، كحاجته إلى الجزالة والفخامة، وأن ذلك من أكثر ما تُستمال به القلوب، وتُثنى به الأعناق، وتزين به المعاني»[27].

وقد بلغ من أهمية «الإرسال الجيد» في الإبانة وتحقيق التصديق والإقناع أن يستعيذ في مفتتح كتابه من «العي» و«الحصر»[28]، فالعي

يؤدي إلى اختلال الحجة، والحصر يفوت على صاحبه إدراك حاجته يقول الجاحظ: «وليس – حفظك الله – مضرة سلاطة اللسان عند المنازعة ، وسقطات الخطل يوم إطالة الخطبة، بأعظم مما يحدث عن العي من اختلال الحجة، وعن الحصر من فوت درك الحاجة»[29]؛ إذ «البيان بصر، والعي عمى»[30].

وقد بلغ من إعلاء الجاحظ للبيان أنه لم يحصره في الخطابين الشعري والخطابي، بل جعله يشمل أنظمة رمزية وسيميائية أخرى عددها في كتابه[31]، فشملت عنده اللفظ (الكلام المنطوق)، والإشارة (باليد والرأس والعين والحاجب والمنكب والثوب والسيف)، والخط (الكتابة)، والنصبة (الحال الناطقة بغير اللفظ والمشيرة بغير اليد)، والعقد (الحساب باليد عوض اللفظ والخط)[32].

ويرى حمادي صمود، أن الجاحظ طرح في مؤلفاته أهم الأسس التي يقوم عليها التفكير البلاغي ومن أهم تلك الأسس «دفاعه عن الإبانة واعتباره وظيفة (الفهم والإفهام) أو (البيان والتبيين) الغاية التي تجري إلى تحقيقها كل مستويات اللغة ، حتى إنه لا يتصور خطاباً لغوياً لا تكون تلك الوظيفة قاعدته»[33].

ويرى محمد العمري، أن معنى كلمة «البيان» عند الجاحظ يتردد بين الدلالة على «العملية الإدراكية» وبين «الأداة» التي تحققها[34]:

- البيان هو «العملية»: «الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان»[35].
- والبيان هو «الأداة» نفسها: «والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائناً ما كان ذلك البيان»[36].
- ومدار البيان على «الفهم والإفهام»[37].

وبعد هذا التعريف الذي وضع البيان في أفق معرفي/ إدراكي يبدأ الجاحظ في مقايضة البيان بالبلاغة، ثم مقايضة البلاغة بالخطابة، أو بيان علاقة هذه بتلك، ثم انتقل إلى المقام الخطابي، وامتد في الحديث عن الخطابة والخطباء إلى نهاية الكتاب[38].

يرى الجاحظ أن مهمة المتكلم أو المبلّغ تنتهي بمجرد التعبير عن مراده، «أما تحليل الخطاب وكشف أسراره وحقيقته أي عملية البيان والفهم فتقع على عاتق السامع بعد أن أدلى المتكلم بدلوه، فالبيان هو التعبير عما يختلج في الصدور ويعتمر فيها»[39].

ومفهوم البيان عند الجاحظ مرتبط بأسس إنتاج الخطاب؛ لأن مفهوم البيان يستوعب كل الطاقات التعبيرية ،كونها تؤدي وظيفتيه الإقناعية والتداولية[40]، وتتمثل الوظيفة الإقناعية للبيان في «إحداث تغيير في الموقف الفكري أو العاطفي»[41]، «ولتحقيق هذا الهدف استراتيجية تداولية تعرف بـ «استراتيجية الإقناع»، إذ تكتسب اسمها من هدف الخطاب[42]. فالبيان عند الجاحظ لا يعني الفهم والتفهم فحسب ، وإنما يشترط في هذا البيان أن يكون ذا تأثير في متلقيه ،لهذا نرى الجاحظ لا يكف عن إعلان انتصاره للبيان الحجاجي ، الذي يهدف إلى الكشف والإيضاح عن المعنى المقصود بتوظيف الحجّة التي تتمكّن من النفوس والعقول معاً[43]. يقول الجاحظ في فاتحة «البيان والتبيين»: «وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنه كلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد»[44]. إذ هو عنده ذو وظيفة إقناعية، وهذه الوظيفة هي نفسها الوظيفة التي حددها أرسطو للخطابة، فالخطابة عند أرسطو «قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة»[45]، وهي عند ابن رشد «تتكلف الإقناع في جميع الأشياء: في أي مقولة كانت، وفي أي جنس كان»[46].

اهتم الجاحظ بالجانب التأثيري والإقناعي في «البيان»، لهذا نراه يقول في تعريف «البلاغة» التي هي عنده صنو «البيان» و«الخطابة»: «وقال بعضهم - وهو من أحسن ما اجتبيناه ودوناه - لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك»(47). وعلق الدكتور مراد ابن عياد، على هذا التعريف بقوله: «ولعل ما يفسر ميل الجاحظ إلى هذا التعريف واجتباءه له على وجه التخصيص، هو قيامه على معادلة دقيقة طرفاها اللفظ والمعنى من جهة وما بينهما من تناسب وتراجع، ورهانها بين المبلغ والمبلغ إليه بحيث لا يستأثر اللفظ بسمع السامع، فلا يبقى منه للمعنى شيء في قلبه ولا يستأثر المعنى بقلبه فلا يبقى منه للفظ في سمعه شيء»(48).

ويركز الجاحظ في «البيان والتبيين» على الجانب الإقناعي للخطاب البياني، من ذلك قوله: «إنك إن أوتيت تقرير حجة الله في عقول المكلفين، وتخفيف المؤونة على المستمعين، وتزيين تلك المعاني في قلوب المريدين بالألفاظ المستحسنة في الآذان، المقبولة عند الأذهان، رغبة في سرعة استجابتهم، ونفي الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة، على الكتاب والسنة، كنت قد أوتيت فصل الخطاب»(49)، و«فصل الخطاب» يعني الإتيان بالحجج والأدلة المقنعة التي تؤثر في المخاطَب.

ويقول في موضع آخر: «إذا كان المعنى شريفاً، واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع، بعيداً عن الاستكراه، ومنزها عن الاختلال، مصوناً عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة»(50).

ويتضح الجانب التأثيري والإقناعي في «البيان» من خلال تركيز الجاحظ على لفظتي «قلبك» و«القلوب»، ومما لا شك فيه أن دلالة

«القلب» ترتبط بذوق المخاطب وتهتز له عاطفته بقدر ما يكون الكلام بليغاً ومؤثراً[51].

وقد فطن الجاحظ «إلى سلطان الكلام وعارضة الاحتجاج، وما لها من مفعول قوي في الاستمالة وجلب انخراط المستمعين، لذلك ربط البلاغة بالإقناع... فالبلاغة تغدو وسيلة للتأثير على المستمع والظهور عليه وإقناعه بالرأي»[52]، ولهذا سميت البلاغة عند الجاحظ ببلاغة الإقناع[53].

والجاحظ حينما يورد مصطلح «البيان» «فهو يشرح الكيفية التي يتم بها التواصل في المجتمعات مركزاً في ذلك على مستوى اللفظ الذي يعتبر أهم أنواع التبليغ، وأكثرها قدرة على إيصال الرسالة، فهو يرى أن الكلام يشترك مع الإشارة أو الحركة الجسيمة للمتصل، وذلك في بيان المعنى وتوضيحه»[54].

ويرجح تمام حسان، أن الجاحظ لم يقصد أن يجعل لفظ «البيان» مصطلحاً ، ولا أن يدخله في فروع العلم ، وإنما كان في نظره قسيماً للفظ «التبيين» إذ جعل «البيان» معنى عاماً، وجعل «التبيين» هو نتيجة الجهد الفني للإنسان، وكأن التبيين أولى بإيصال المعنى إلى السامع، أو جعله في متناوله، أما البيان فيضع في حسبانه المتكلم دون السامع؛ لأن المتكلم يبين والسامع يتبين[55]. والجاحظ في «البيان والتبيين» لا يقف عند حدود القدرة على استعمال اللغة، وإنما يقصد إحسان هذا الإظهار والبراعة فيه، من خلال تحويل القدرة على استعمال الكلام إلى طاقة جمالية تأثيرية تأسر الألباب وتأخذ بمجاميع القلوب»[56].

والخطاب الإقناعي عند الجاحظ، مؤسس على مبدأ الفهم والإفهام، فقد وصل الجاحظ «إلى بلاغة الخطاب الإقناعي من خلال البحث في المعرفة بصفة عامة، كيف نُفهم وكيف نفَهم؟ بلاغة قوامها

الاعتدال في استعمال الصور البلاغية حسب الأحوال، والمقامات، مع توظيف كل الإمكانات المسعفة واعتماد ذخيرة معرفية شديدة التنوع من النصوص الأدبية والدينية والأخبار والأمثال والحكم»(57). فالإفهام شرط هام من أجل إنتاج خطاب إقناعي، كما يقول ابن المقفع، فيما نقله عنه الجاحظ: «لا خير في كلام لا يدل على معناك، ولا يشير إلى مغزاك، وإلى العمود الذي إليه قصدت، والغرض الذي إليه نزعت»(58).

وتكمن الوظيفة التداولية «للبيان» في كون الخطاب عند الجاحظ يقوم على غاية نفعية، وهذا ما صرح به الجاحظ من خلال صحيفة بشر بن المعتمر، حين أقرّ بأن «مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة»(59).

فنظرة الجاحظ إلى اللغة تتأسس على المنفعة(60)، وذلك حسب رأي الدكتور حمادي صمود، يعود إلى سببين رئيسيين: أولهما تاريخي عام وثانيهما ظرفي خاص.

يرجع الأول إلى مكانة النص ووظيفته في بنية المجتمع الإسلامي الثقافية التي كانت تنحو إلى توظيفه لأغراض نفعية، كما هو الحال في النص القرآني «إذ هو مجموعة من التعاليم الروحية والعملية كلف الرسول - صلى الله عليه وسلم - بحمل الناس عليها والدعوة إلى الأخذ بها، وكان لا بد أن يتم ذلك عن طريق الإبانة عن المقاصد، وإفهام الناس أسس الدعوة»(61).

كذلك الحال عند الشعراء الذين كان همهم «أن يبلغوا الغاية التي ترسموها، وهم مدركون أن ذلك لا يتأتى لهم إلا بحذق الصناعة والتفوق فيها، وهو شرط الظهور على الخصم وإفحامه وتليين عريكته وكسبه»(62).

أما الأسباب الظرفية فهي - حسب رأي الدكتور حمادي صمود - ربما تعود إلى الحقبة التاريخية التي عاش فيها الجاحظ وانتماءاته المذهبية وأثرها في تصوراته اللغوية»(63).

يرى صمود أن جهد الجاحظ تركز على شفافية الخطاب، «وهي قدرة العلامة والنص على الإشارة إلى ما سواها... ومن ثم انطبعت محاولته بطابع نفعي واضح يمكن أن يُعدّ بدون مبالغة أكمل محاولة في التراث اللغوي العربي لتأسيس ما يسمى «نفعية الخطاب»[64].

تعتبر صحيفة بشر من أقدم النصوص العربية التي اهتمت بالمبدأ النفعي للخطاب من خلال الاهتمام بمقتضى الحال، وما يفيد المخاطب؛ لأن شرف المعنى ووجه قبوله قائم على صوابه وصحته مع ما يقدمه من فائدة للمخاطب، فـ «مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال»[65].

ولكي نضمن للخطاب أن يكون ناجحا ذا منفعة وجب أن تتوفر فيه شروط، من أهمها: القصدية والقيمة والتلقي ثم التفاعل[66]. والخطاب عند الجاحظ يجب أن يكون ذا منفعة، ولا تتحقق هذه المنفعة إلا بتوصيل المعنى للمتلقي، وهو شرط القصدية التي تعتبر من أهم الآليات التداولية التي تتحكم في إنتاج الخطاب وتوجيه معانيه إلى الأهداف المقصودة؛ لإفهام المخاطبين، وإقناعهم بصدق القضايا المطروحة[67]. يقول الجاحظ: «وهم يمدحون الحذق والرفق، والتخلص إلى حبات القلوب، وإلى إصابة عيون المعاني، ويقولون: أصاب الهدف، إذا أصاب الحق في الجملة، ويقولون: قرطس فلان، وأصاب القرطاس، إذا كان أجود من الأول، فإن قالوا: رمى فأصاب الغرّة، وأصاب عين القرطاس، فهو الذي ليس يفوقه أحد. ومن ذلك قولهم: فلان يفُلُّ الحزَّ، ويصيب المفصل، ويضع الهناء مواضع النُّقب»[68].

وقد تأسست نظرية القول عند العرب القدامى على «أمر أساسي مداره الإفهام، فشرط الخطاب عندهم أن يكون مفهماً مبيناً، حتى يصيب من الذهن مرتبة ومن العقل منزلة، كما اشترطوا إلى جانب الإفهام الإمتاع ، فوصلوا بين الوظيفتين بقانون أسموه المشاكلة، يمنع

الخطاب من التيه والضياع، حتى يحدث التعادل بين القيمة الجمالية والقيمة النفعية»[69].

و«البيان» عند الجاحظ أداة للتواصل والتفاهم بين أفراد المجتمع، ومن هذا القول «يعتبر الجاحظ أن البيان يحصل باستخدام اللغة بين المتكلمين والسامعين، فمن الجانب الأول يكون الإفهام لما تحويه المرسلات الكلامية، ومن الجانب الثاني يكون فهمها على حساب ما يريده الأول»[70].

ثانياً: مفهوم البلاغة:

بلغ بمعنى وصل، ومادة «بلغ» تقابل مادة «قصد»، أي أراد أن يصل، فمادة «بلغ» تُحكم لفائدة التواصل من خلال الطرف الثاني الذي يتلقى الخطاب .فالبلاغة أحد المفاهيم المتفرعة عن البيان.

والجاحظ «لم يكد ينتهي من تعريف البيان باعتباره فهماً وإفهاماً بالوسائل اللغوية وغير اللغوية حتى قايض كلمة (بيان) بكلمة (بلاغة)»[71].

والجاحظ عندما انتقل إلى مقايضة «البيان» بـ «البلاغة» لم يعتمد تعريف «البيان» السابق تعريفاً «للبلاغة»، بل صار يورد اقتراحات مختلفة منسوبة إلى الأمم مثل الفرس والهنود وإلى أعلام من الثقافة العربية، وفي هذا السياق يقايض الجاحظ مرة أخرى بين «البلاغة» و«الخطابة»، وكأنها مرادفة لها، فكان بذلك يؤسس للحجاج أو لبلاغة الخطاب الإقناعي»[72].

والبلاغة عند الجاحظ العلم الكلي الذي يتسع للخطاب التداولي الحجاجي وامتداداته الخطابية والشعرية[73]، ومفهوم البلاغة عند الجاحظ لا ينحصر في فن العبارة أو في الأسلوب أو في الغرض

الحجاجي، «إنها بلاغة نوعية تستمد أصولها من ارتباطها بجنس النص وسياقه»[74].

والمتأمل في مسرد تعريفات «البلاغة» التي أوردها الجاحظ في «البيان والتبيين» يقطع في غير شك أن «البلاغة» هي «الخطابة»، وذلك أن كل حد من هذه الحدود التي عرض لها الجاحظ تتناول قضية من قضايا «الصناعة الخطابية»، فالفصل والواصل، وتصحيح الأقسام واختيار الكلام، والبصر بالحجة والتماس حسن الموقع، ومعرفة ساعات القول»[75]، إلى غير ذلك من القضايا، فـ «أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة»[76]. وآلة البلاغة هي الاستراتيجيات الخطابية بأبعادها الثلاثة: الخطيب، والخطبة، والمخاطب[77].

ومن النصوص التي قايض فيها الجاحظ كلمة «بلاغة» بكلمة «خطابة» قوله: «قال سهل بن هارون: لو **أن رجلين خطبا أو تحدثا**، أو احتجا أو وصفا، وكان أحدهما جميلاً جليلاً بهياً... وكان الآخر قليلاً قميئاً... ثم كان كلامهما على مقدار واحد من **البلاغة**، وفي وزن واحد من الصواب، لتصدع عنهما الجمع، وعامتهم تقضي للقليل الدميم على النبيل الجسيم... وكان يقول: إذا كان الخليفة **بليغاً** والسيد **خطيباً**، فإنك تجد جمهور الناس وأكثر الخاصة فيهما على أمرين...»[78]، وقوله: «وإن كنتَ ذا بيان وأحسستَ من نفسك بالنفوذ في **الخطابة والبلاغة**، وبقوة المُنّة يوم الحفل، فلا تقصر في التماس أعلاها سورة، وأرفعها في البيان منزلة»[79].

وقوله: «وهم يزعمون أن جالينوس كان أنطق الناس، ولم يذكروه **بالخطابة**، ولا بهذا الجنس من **البلاغة**»[80].

والبلاغة عند الجاحظ تتضمن فكرة البلوغ والوصول من ناحيتي اللفظ والمعنى جميعاً[81]؛ لأنه «لا يكون الكلام **بليغاً** يستحق اسم

البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك»[82]، يقول الجابري: «وهذا يتطلب وجود المعنى وجزالة اللفظ»[83]؛ لأن البلاغة تحتاج إلى سياسة في القول وترتيب في أجزاء الكلام بطريقة معينة مقصودة؛لاستدراج المخاطب والتأثير فيه وحمله على الاقتناع، وهي الغاية التي يسعى إلى تحقيقها كل منتج خطاب[84].

فسياسة القول ليست في معنى الخديعة والمكيدة وإلحاق الأذى، وإنما هي في معنى المهارة وإتقان أصول الصناعة، وعلى هذا المعنى قامت البلاغة في أصل نشأتها عن الإغريق، فهي فن التأثير والإقناع والتغلب على الخصوم، ومدلولها يتجاوز مستوى العبارة إلى مستوى الخطاب[85]، بما هو تمييز وسياسة وترتيب ورياضة وتمام آلة وإحكام صنعة[86].

والخطابة عند الجاحظ أهم نوع تتجلى فيه «البلاغة» بكل مقوماتها[87]، فالخطابة بناء متكامل رأسها «الطبع، وعمودها الدربة، وجناحاها رواية الكلام ، وحليها الإعراب، وبهاؤها تخير الألفاظ»[88].

و«البلاغة» عند الجاحظ اسم يشمل فنون القول المختلفة عند العرب وما أبدعوه من قصيد ورجز ومنثور وسجع ومزدوج، يقول الجاحظ: «ونحن – أبقاك الله – إذا ادعينا للعرب أصناف البلاغة من القصيد والأرجاز، ومن المنثور والأسجاع، ومن المزدوج وما لا يزدوج، فمعنا العلم أن ذلك لهم شاهد صادق من الديباجة الكريمة، والرونق العجيب، والسبك والنحت، الذي لا يستطيع أشعر الناس اليوم، ولا أرفعهم في البيان، أن يقول مثل ذلك إلا في اليسير والنبذ القليل»[89].

وفي «البيان والتبيين» ينقل الجاحظ قول العتابي بأن «كل من أفهمك حاجته من غير إعادة ولا حبسة ولا استعانة فهو بليغ»[90].

ولما كان هذا التعريف فيه شيء من الغموض؛ لأنه يهمل الإشارة إلى ما تقتضيه بلاغة الكلام من فصاحة وصواب وإبانة وإعراب، نرى الجاحظ، بعد أن انتهى من نقل أقوال البلغاء والخطباء[91]، يرجع إلى قول العتابي ؛ ليقرر وجه الصواب فيه ، ويبين ما قد يتورط فيه المتكلم من تناقض لو حصر «البلاغة» في «إفهام الحاجة»، فيقول: «قال أبوعثمان: والعتابي حين زعم أن كل من أفهمك حاجته فهو بليغ، لم يعن أن كل من أفهمنا من معاشر المولدين والبلديين قصده ومعناه، بالكلام الملحون، والمعدول عن جهته، والمصروف عن حقه، أنه محكوم له بالبلاغة كيف كان، بعد أن قد فهمنا معنى كلام النبطي الذي قيل له: لم اشتريت هذه الأتان؟ قال: أركبها وتلد لي. وقد علمنا أن معناه كان صحيحاً»[92]. فالبلاغة إذن لا تقوم على الإفهام فحسب، ومن زعم خلاف ذلك، «جعل الفصاحة واللكنة، والخطأ والصواب، والإغلاق والإبانة، والملحون والمعرب، كله سواءً، وكله بياناً»[93]. فالعتابي عندما تكلم عن الإفهام ، إنما عني «إفهامك العرب حاجتك على مجاري كلام العرب الفصحاء»[94]. ونستنتج مما سبق أن «البلاغة» عند الجاحظ تقوم على الفصاحة علاوة على الإفهام[95].

و«البلاغة» عند الجاحظ هي الانتهاء إلى الغاية في التبيين والإفهام، والبعد عن التكلف والإسهاب والتزيد، يقول: «وهم وإن كانوا يحبون البيان والطلاقة، والتحبير والبلاغة، والتخلص والرشاقة، فإنهم كانوا يكرهون السلاطة والهذر، والتكلف، والإسهاب والإكثار؛ لما في ذلك من التزيد والمباهاة، واتباع الهوى، والمنافسة في الغلو. وكانوا يكرهون الفضول في البلاغة ؛ لأن ذلك يدعو إلى السلاطة، والسلاطة تدعو إلى البذاء، وكل مراء في الأرض فإنما هو من نتاج الفضول»[96].

ويعرض الجاحظ لعدة تعاريف للبلاغة» يرجع فيها إلى ما بين اللفظ والمعنى من العلاقة، فالمعنى الشريف لابد له من اللفظ البليغ، ولا يطلب البليغ هذا اللفظ من المعاجم اللغوية، وإنما يطلبه من يطلبه من صحة الطبع، والبعد عن التكلف والاستكراه.يقول الجاحظ: «فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ **بليغاً**، وكان صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه، ومنزهاً عن الاختلال مصوناً عن التكلف، صنع في القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة، ومتى فصلت الكلمة عن هذه الشريطة، ونفذت من قائلها على هذه الصفة، أصحبها الله من التوفيق ومنحها من التأييد، ما لا يمتنع معه من تعظيمها صدور الجبابرة، ولا يذهل عن فهمها معه عقول الجهلة»[97]. والأمر في البلاغة يلخصه قولهم بشأن الكلمة: «الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب ، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان»[98].

والجاحظ حينما انتقل إلى الحديث عن البلاغة، لم يفصل بينها وبين البيان، بشكل يشعر القارئ أنه بإزاء مفهومين مختلفين، ففي كثير من الأحيان يقايض البيان بالبلاغة. يقول: «وقال تمامة قلت لجعفر ابن يحيى: **ما البيان؟** قال: أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلي عن مغزاك، وتخرجه عن الشركة، ولا تستعين عليه بالفكرة، والذي لا بد له منه، وأن يكون سليماً من التكلف، بعيداً عن الصنعة بريئاً من التعقد، غنياً عن التأويل، وهذا هو تأويل قول الأصمعي: **البليغ** من طبق المفصل وأغناك من المفسر»[99].

والإفادة ورفع اللبس شرط أساسي في كل عملية تواصلية ، فالمتكلم حين يقصد إفهام المخاطب رسالته اللغوية فإنه يرتبها على منوال لا يدع معه للبس مجالاً حتى يدرك مقاصده ذلك الإدراك الذي يتوخاه، يقول تمام حسان: «إن اللغة العربية – وكل لغة أخرى في الوجود – تنظر

إلى أمن اللبس باعتباره غاية لا يمكن التفريط فيها لأن اللغة الملبسة لا تصلح واسطة للإفهام والفهم وقد خلقت اللغات أساسا للإفهام وإن أعطاها النشاط الإنساني استعمالات أخرى فنية ونفسية»[100].

والإفادة ورفع اللبس من أهم مبادئ التعاون التي صاغها الفيلسوف الأمريكي «بول غرايس»، وهذا المبدأ يوجب أن يتعاون المتكلم والمخاطب على تحقيق الهدف المرسوم من الحديث الذي دخلا فيه»[10]. فـ «فهم الأقوال يحتاج فضلاً عن معرفة ما قيل (الدلالة الوضعية المستفادة من الجملة) إلى الكشف عن احتمالات تأويل مقاصد القائل في ارتباط بملابسات التلفظ، ويحتاج تحديداً عن الاستلزامات المحادثية»[102].

وقد فهم الجاحظ دور هذا المبدأ في تبليغ أغراض المتكلم للمستمع فهماً صحيحاً، يقول: «وكان عبدالرحمن بن إسحاق القاضي يروي عن جده إبراهيم بن سلمة، قال: سمعت أبا مسلم يقول: سمعت الإمام إبراهيم بن محمد يقول: يكفي من حظ البلاغة ألا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع»[103]. وقد علق الجاحظ على هذا النص بقوله: «أما أنا فأستحسن هذا القول جداً»[104]. فوظيفة البلاغة للمتكلم أن تساعده على إبلاغ حاجته، ووظيفتها للمخاطب حسن الإفهام، الذي يختص بالمستوى البليغ من الكلام.

والإقناع من أهم وظائف التواصل وغاياته، لذلك جاءت البلاغة العربية من أجل «التواصل والإقناع والإمتاع»[105] حيث جعلت الإقناع من بين الوظائف التي من أجلها وضعت البلاغة. وقد عرف القرطاجني (ت: 684هـ) الإقناع بأنه «إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده»[106]. والإقناع «قوام المعاني الخطابية»[107] وحتى يكون الخطيب مقنعاً لابد أن يرد كلامه

«على جهة الاحتجاج والاستدلال»[108]؛ لأن الخطابة أساساً تقوم على تقوية ظن المتلقي لا على إيقاع اليقين، إلا إذا عدل الخطيب عن الإقناع إلى التصديق[109].

وقد أورد الجاحظ عدداً من صفات الخطيب، حتى يكون مقنعاً بليغاً، يقول: «أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة، وذلك أن يكون الخطيب رابط الجأش، سكن الجوارح، قليل اللحظ، متخير اللفظ، لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السوقة»[110].

وفي تعريفات الجاحظ «للبلاغة» إشارة إلى جانب الحجة والإقناع، وهو ما يبرز البعد الحجاجي للبلاغة عند الجاحظ، فابن المقفع يجعل الاحتجاج وجها من وجوه البلاغة وحالة من حالاتها، حين سئل ما البلاغة ؟ فقال: «البلاغة اسم جامع لمعان تجري في وجوه كثيرة فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة ، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون جواباً، ومنها ما يكون ابتداءً، ومنها ما يكون شعراً ، ومنها ما يكون سجعاً وخطباً ، ومنها ما يكون رسائل»[111].

ثالثاً: مفهوم المقام:

مصطلح «مقام» مصطلح فضائي مرتبط بالفعل «يخطب». والخطبة هي إحداث كلام في الزمان ،فالناس يخطبون في المقامات، وهذه المقامات مرتبطة بالأعراف اللغوية والمناويل المعرفية.

لا وجود لخطاب بدون أن يكون مظروفاً في مقامه، ولا يمكن تعيين معنى لخطاب ما خارج المقام[112]. فلا خطابة بدون مقام معين، أو مستمع يعمل الخطاب على إقناعه ، فأنجع الكلام في الحجاج ماجاء على قدر المقام[113]. فكل تواصل لغوي هش بما أن المتقبل لا يشاطر المتكلم مقام تلفظه [114].

ويمثل المقام أساس الأبحاث التداولية في اهتمامها بمتضمنات القول وتخصيصها بوصفه وعاءً شاملاً لكل ما تضيق اللغة عن تفسيره وتأويله[115]. والمقام وما يشتمل عليه من مكونات منها الزمان والمكان، ومنها المتكلم والمخاطب وحالهما، وما يصل بينهما من علاقات وما يتصل بهما من أوضاع ومواقع ، عنصر أساسي من العناصر التي يقوم عليها الدرس البلاغي[116]، فالدلالة النحوية دالة مجردة، أما إنجاز الأقوال في المقامات المعينة ، فهو استعمال لمعاني النحو ودلالته المجردة فيما يناسب من المقامات الخاصة، فتكون الأبنية الدلالية المنجزة أبنية نحوية دلالية خاصة تنعكس فيها خصوصية المقام. وتسمى معاني النحو المعاني الأُول، بينما تسمى مقتضيات أحوال المقام المناسبة لغرض المتكلم، المعاني الثواني، وقد تختزل في مفهوم الغرض الذي يساق إليه القول[117].

والمقام هو مجموع شروط إنتاج القول، وهي الشروط الخارجة عن القول ذاته، والقول هو وليد قصد معين يستمد وجوده من شخصيته المتكلم ومستمعه أو مستمعيه ومن العوامل المؤثرة في إنجازه[118].

وللمقام حضور لافت في تفكير الجاحظ البلاغي، سواء في وضوح التصور أو في كثرة المصطلحات المشيرة إليه، البانية لحقله المعنوي، كالموضع والحال، وما دار في فلكهما كالأقدار والمطابقة والمشاكلة[119]، وقد اعتبر الجاحظ المقام سياسة تحتاج إلى تدبر وحسن تصرف، وعلى قدر حنكة المتكلم في تدبير مقام كلامه، وفي إيقاع النسبة بينه وبين ما يقول ، يكون نجاحه ، ووضعه نفسه بمنجاة عن حسد الحاسد الذي يتعقب السقط ومواقع الزلل حيث لا زلل ولا سقط[120]، يقول الجاحظ: «إذا أعطيت كل **مقام** حقه، وقمت بالذي

يجب من سياسة ذلك **المقام**، وأرضيت من يعرف حقوق الكلام، فلا تهتم لما فاتك من رضا الحاسد والعدو ؛ فإنه لا يرضيهما شيء»[121].

وهذه السياسة لا تتأتى بتكلف مقامات الخطباء الأبيناء الذين يستطيعون مواجهة صعوبة المقام وأهواله إذا ابتلوا بمقام اهتدوا إلى مسالك الخلاص منه[122]، يقول الجاحظ «فإذا ابتليت **بمقام** لابد لك فيه من الإطالة، فقدم إحكام البلوغ في طلب السلامة من الخطل ، قبل التقدم في إحكام البلوغ في شرف التجويد، وإياك أن تعدل بالسلامة شيئاً، فإن قليلاً كافياً خير من كثير غير شاف»[123]. ويقول: «سمعت أبا داود بن حريز، يقول وقد جرى شيء من ذكر الخطب وتحبير الكلام واقتضابه ، **وصعوبة ذلك المقام وأهواله**، فقال: تلخيص المعاني رفق ، والاستعانة بالغريب عجز، والتشادق من غير أهل البادية بغض، والنظر في عيون الناس عي، ومس اللحية هلك، والخروج مما بُني عليه أول الكلام إسهاب»[124].

والمتكلم عند الجاحظ لا يكون بليغاً إلا إذا اكتملت لديه آلة البلاغة، ومن أهمها معرفة مقامات المخاطبين وما يصلح في كل واحد منها من الكلام، «فالبليغ هو من يتقن المرور والتنقل بين المقامات والمقالات، وهو من يعرف كيف يوازن بين عناصر المقال اللغوية والأدبية وبين عناصر المقام ومقتضياته، وكيف يشتغل بالعلاقات الملائمة التي من الضروري أن ينشئها بين المقال والمقام[125].

والمقام في البلاغة الجديدة يحتل مكانة مهمة في الحجاج والإقناع، وخاصة في الدراسات والأعمال التي تنشغل بالحجاج داخل الخطاب، وتعيد النظر في تصورات ومفاهيم البلاغة الجديدة[126]، ومن هذه الأعمال كتاب روث أموسي «الحجاج في الخطاب» الصادر سنة (2000م)، ففي قسمه الأول الذي يعالج التلفظ ، نجد الفصل الأول

منه مكرساً لمفهوم «مسايرة/ ملاءمة السامع»، وقد مهدت أموسي هذا الفصل بجملة من القضايا النظرية، يمكن حصرها في النقاط الآتية:

- لحظة التقبل ودورها في عملية التبادل الحجاجي.
- علاقة الخطيب بالجمهور ودور الحجاج في إحداث الأثر وتوليد الفعل.
- مادية التبادل التلفظي التكلمي.
- صور المتكلم وهيآته.
- بلاغة الجمهور[127].

وقد ورد لفظ «المقام» في صحيفة بشر بن المعتمر، يقول بشر: «والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة. وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال»[128]. وفق هذا النص تكون مراعاة المقام شرطاً في كل عملية تواصلية تروم «المنفعة» و«الصواب».

والمقام عند الجاحظ يكتسي طابعاً تداولياً يجعله يلف كل الأطراف العملية التخاطبية، فالمتكلم محكوم باعتبار مخاطبه، وباعتبار التلاؤم بين الغرض وصورة قوله، واعتبار السياق الذي يرد فيه الخطاب[129]. فالمنهج التداولي ينزع نحو مقاربة شمولية تكاملية للخطاب بدءاً من أركانه الأساسية، وانتهاءً بملابساته المساهمة في إنتاجه[130]. واللسانيات التداولية تختص بدراسة الاستعمالات اللغوية في تعلقها بمقامات الكلام[131]، فبينة العبارات اللغوية تعكس إلى حد بعيد المضامين التي تحملها، والأغراض التواصلية التي تحققها في طبقات مقامية معينة[132].

وينظر الجاحظ إلى المخاطب نظرة مركبة: فهو الكائن الإنساني الواقعي الذي يتوجه إليه المتكلم بالخطاب في زمان ومكان محددين،

والمخاطب هو هذا الكائن نفسه وقد انتقل متخيل المتكلم ؛ ليكون من العناصر المؤسسة لخطابه . فالمخاطب الأول بعدي ، والمخاطب الثاني قبلي ، فالخطاب يقتضي من المتكلم تكوين فكرة مفترضة وصورة متخيلة عن مخاطبه قبل أن يواجهه بخطابه(133).

وأول ما ينبغي للمتكلم مراعاته قبل بناء خطابه هو نوعية المخاطب، فالجاحظ يتحدث عن نوعين من المخاطبين ، يسمي الأول العامة أو العوام ، والثاني الخاصة أو الخواص، يقول: «وجملة القول في الترداد، أنه ليس فيه حد ينتهي إليه، ولا يؤتي على وصفه، وإنما ذلك على قدر المستمعين ، ومن يحضره من العوام والخواص»(134). ويضيف «... أن يكون لفظك رشيقاً عذباً، وفخماً سهلاً، ويكون معناك ظاهراً مكشوفاً وقريباً معروفاً ، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت. والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة. وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة ،مع موافقة الحال، **وما يجب لكل مقام من المقال**»(135). فالجاحظ في النص السابق يفصل أكثر في مفهوم المقام ، فبالإضافة إلى مراعاة مقتضى الحال، فإنه يطلب من المتكلم اختيار الألفاظ المناسبة والمعاني الواضحة القريبة من ذهن السامع، فالكلام لا يشرف بكونه من كلام الخاصة ولا يتضع بكونه من كلام العامة، ومدار الشرف على بلوغ المعنى وإفهام السامع.

والمبدأ الذي يجب أن ينطلق منه المتكلم في توجيه خطابه، هو ما جاء في قول بعض العلماء الأوائل: «إنما الناس أحاديث ، فإن استطعت أن تكون أحسنهم حديثاً فافعل»(136).

وهذا المعنى العام للمخاطب هو ما يسمى اليوم: الجمهور العام، وهو جمهور «يواجهه المتكلم بشكل مادي ملموس في مكان وزمان

محددين، والجمهور العام يتألف هذا الجمهور من مكونات متنوعة ومتنافرة، ويقتضي من المتكلم خطاباً بخصائص تجعله مقبولاً من كل هذه المكونات(137).

والعامة عند الجاحظ لا تعني الناس جميعاً بل هي تعني طبقة وسطى تتألف تملك من الكفايات الاجتماعية والثقافية واللغوية ما يؤهلها لاستقبال الخطاب، يقول: «وإذا سمعتموني أذكر العوام ، فإني لست أعني الفلاحين والحشوة والصناع والباعة، ولست أعني أيضاً الأكراد في الجبال، وسكان الجزائر في البحار، ولست أعني من الأمم مثل البير والطيلسان، ومثل موقان وجيلان، ومثل الزنج وأشباه الزنج، وإنما الأمم المذكورون من جميع الناس أربع: العرب، وفارس، والهند، والروم، والباقون همج وأشباه همج. أما العوام من أهل ملتنا ودعوتنا، ولغتنا وأدبنا وأخلاقنا، فالطبقة التي عقولها وأخلاقها فوق تلك الأمم ولم يبلغوا منزلة الخاصة منا»(138). والخاصة هي الطبقة العليا في المجتمع «على أن الخاصة تتفاضل في طبقات أيضاً»(139).

فالناس عند الجاحظ طبقات، ولابد أن يكون الخطاب كذلك طبقات، يقول الجاحظ: «وكلام الناس في طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات»(140).

ومراعاة طبقات الناس تكون في معرفة أقدار المعاني ، فلكل من الخاصة والعامة معان يخاطبون بها، يقول الجاحظ نقلاً عن بشر بن المعتمر: «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك **مقاماً**، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار **المقامات**، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»(141).

ويجب على المتكلم أن يراعي التصنيف الطبقي «فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً»[142] فشرف المعنى لا يعود إلى انتمائه إلى طبقة معينة، بل يعود إلى قدرته على تحقيق الغاية التي من أجلها أنشئ. فالمعنى «ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة. وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة ،مع موافقة الحال، **وما يجب لكل مقام من المقال**»[143].والمتكلم البليغ هو الذي يكون «في قواه فضل التصرف في كل طبقة»[144]، فنجاح الخطاب مرتهن بقدرته على استمالة المخاطبين والتأثير فيهم، فالبليغ التام هو الذي يكون قادراً على إفهام العامة معاني الخاصة، يقول الجاحظ: «فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك، وبلاغة قلمك، ولطف مداخلك ، واقتدارك على نفسك، إلى أن تفهم العامة معاني الخاصة، وتكسوها الألفاظ الواسطة التي لا تلطف عن الدهماء، ولا تجفو عن الأكفاء، فأنت البليغ التام»[145].

إن «نجاعة الخطاب وفعله في المخاطب رهينان باستحضار المتكلم لطبيعة المستمعين ومواقفهم وظروفهم، فالقول المقنع لا يكون غفلاً بل حاملاً لانتظارات المتلقين»[146].

ونبه الجاحظ أيضاً إلى أهمية المكان، واعتبره من العناصر المقامية الفاعلة في الخطاب[147]، فقال: «وليس في الأرض لفظ يسقط البتة، ولا معنى يبور حتى لا يصلح لمكان من الأماكن»[148]. فـ«المكان يستمد دلالته المقامية من الحاضرين فيه أساساً، والعلاقات التي يقيمونها بينهم، ومن المنزلة التي تكون فيه الأطراف المتناظرة، والموضع الذي يفتكه كل منهما ليعلي مقامه، ويبخس مقام خصمه، أكثر مما يستمدها من المكان في حد ذاته»[149]. والمنزلة عند الجاحظ،

حال الشيء في النفس وموقعه من القلب، كالتعظيم والتفضيل، والإكبار والتبجيل[150].

وقد ربط الجاحظ بين تخير اللفظ وأحوال الناس، فكل طبقة من الناس لها ألفاظها الخاصة يقول: «وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عامياً ، وساقطاً سوقياً ، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريباً وحشياً ؛ إلا أن يكون المتكلم بدوياً أعرابياً، فإن الوحشي من الكلام يفهم الوحشي من الناس، كما يفهم السوقي رطانة السوقي. وكلام الناس في طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات»[151].

ومن الأمور التي يجب أن يأخذها المتكلم بعين الاعتبار قبل بناء خطابه ، مراعاة الحال الذهني للمخاطب[152]، فالبلاغة تعني أولاً بلوغ عقل المتكلم وفكره، وهذا البلوغ لا يتحقق إلا إذا أدى الخطاب وظيفة الإفهام[153]، و«اتصل بالأذهان، والتحم بالعقول»[154]، و«كان قد أعفى المستمع من كد التكلف، وأراح قارئ الكتاب من علاج التفهم»[155].

فكل طبقة من الناس تخاطب بالخطاب الذي تفهمه «ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم»[156].

وكل سوء فهم أو عسر إفهام يعني فشل الخطاب في بلوغ عقل المستمع، لهذا يستحسن الجاحظ هذا التعريف للبلاغة «يكفي من حظ البلاغة أن لا يؤتي السامع من سوء إفهام الناطق ، ولا يؤتي الناطق من سوء فهم السامع»[57].

والإفهام شرط أساسي في كل خطاب يسعى إلى الإقناع والتأثير، ويقوم الخطاب الإقناعي عند الجاحظ على «مبادئ أساسية، أولها أن الإقناع يعني التوجه إلى العقل، والعمل من أجل إفهام المخاطب، وثانيها أن العقل ليس شيئاً مطلقاً، بل هو محدد بمحددات لغوية وذهنية

تتفاوت من مخاطب إلى آخر، ومن طبقة إلى أخرى، وهذا التفاوت هو الذي ينبغي للمتكلم أن يأخذه بعين الاعتبار، فالخطاب البليغ ليس خطاباً واحداً موحداً، وليس هو بالضرورة ذلك الخطاب الذي يبلغ أعلى درجات الفكر والأدب والعلم، بل هو الخطاب الواضح المبين الذي يسهل على مخاطبه أن يفهمه ويستوعبه»(158).

ومراعاة الحال الثقافي للمخاطب تعني أن يوظف المتكلم داخل خطابه المرجعيات الثقافية التي تحظى بالقبول والمصداقية في الحقل الثقافي الذي ينتمي إليه المخاطب(159). وتقتبس هذه المرجعيات الثقافية من القرآن والحديث والشعر والأمثال والحكم، ولهذه المرجعيات وظيفة حجاجية مهمة؛ لأنها «قادرة على تجاوز معارضة الخصم وانتزاع تسليمه»(160). ويرى الجاحظ أن الشاهد عنصر من عناصر الحجاج البلاغي، كما أنه مرادف للحجة والدليل والبرهان، والشاهد له حمولة معنوية وعقلية إذ به يحصل التصديق والاستدلال والبرهنة(161). والشواهد «حجج جاهزة تكتسب قوتها من مصدرها ومن مصادقة الناس عليها وتواترها، وتدخل الخطيب ينحصر في اختيارها، وتوجيهها إلى الغرض المرصودة للاستدلال عليها»(162). والمرجعيات الثقافية تقوم بإرساء الحقائق والعلوم، يقول الجاحظ: «وكفاك مع علم الأدب أن تروي الشاهد والمثل»(163). ويعتبر الشاهد القرآني أقوى الشواهد في الثقافة العربية، وهو أعلى الحجج وأقواها ، فالمخاطب لا يقبل خلو الخطاب من الشاهد القرآني، وهذا ما قصده الجاحظ من رواية الواقعة التالية: «قال الهيثم بن عدي: قال عمران بن حطان: خطبتُ عند زياد خطبة ظننتُ أني لم أقصر فيها عن غاية، ولم أدع لطاعن علة، فمررتُ ببعض المجالس، فسمعتُ شيخاً يقول: هذا الفتى أخطب العرب لو كان في خطبته شيء من القرآن»(164). ويقول الجاحظ: «وكانوا يستحسنون أن يكون في الخطب يوم الحفل، وفي

الكلام يوم الجمع آي من القرآن؛ فإن ذلك مما يورث الكلام البهاء والوقار،والرقة ،وسلس الموقع»[165].

ومن الأمور التي يجب على الخطيب مراعاتها الحال النفسي والانفعالي للمخاطب[166]، فالخطاب البليغ هو ما «حبب إلى النفوس، واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول ، وهشت إليه الأسماع ، وارتاحت له القلوب»[167]، وهو ما كانت «الأعناق إليه أميل ، والعقول عنه أفهم ، والنفوس إليه أسرع»[168].

وينبه الجاحظ إلى ضرورة مراعاة الحالة النفسية والانفعالية للمخاطب وتجنب ما يؤدي إلى الملل والاستثقال، يقول: «للكلام غاية، ولنشاط السامعين نهاية، وما فضل عن قدر الاحتمال، ودعا إلى الاستثقال والملال، فذلك الفاضل هو الهذر، وهو الخطل، وهو الإسهاب الذي سمعت الحكماء يعيبونه»[169]. فالعرب «يحبون البيان والطلاقة، والتحبير والبلاغة، والتخلص والرشاقة»[170]، ولكنهم «يكرهون السلاطة والهذر، والتكلف والإسهاب والإكثار... وكانوا يكرهون الفضول في البلاغة ؛ لأن ذلك يدعو إلى السلاطة ، والسلاطة تدعو إلى البذاء»[171].

وبعد حديث الجاحظ عن المقام المحدد، انتقل إلى المقام الخطابي، «وهو مقام تغلب عليه المشافهة، ولا يتعلق بجنس من أجناس القول، إذ جميعها مدعو إلى مراعاة الضوابط التي تقتضيها سياسة المقام ومواجهة أهواله إلى مقام فرعي ارتبط بجنس أدبي محدد هو الخطبة، وبمناسبات مخصوصة تتحقق في سياقها كمناسبات الأعياد، والنكاح، والتعزية، والوعظ والاستنفار»[172]. والملاءمة بين المقال والمقام تعد أهم مقوم لبلاغة الجنس الأدبي، فقد بنى الجاحظ نظريته في البلاغة باعتماد مقام الخطابة [173].

وقد حظي المقام الخطابي بعناية كبيرة في البلاغة القديمة والجديدة، وكذا في الدراسات التداولية الحديثة[174]. فمراعاة المطابقة بين المقال والمقام يوجب على المتكلم عدم الفصل بين مقصد القول وصورته، «إذ لكل غرض بناء مناسب، والبلاغة بلاغات والكلام صفات، ولكل وجه من وجوهه مقصد مخصوص، فللإيجاز مقصده، وللإطالة غرضها»[175]. فمطابقة المقال للمقام وسيلة من وسائل الإقناع ، لذلك يلح الجاحظ على الالتزام بمراعاة المقام ، وهذا يترجم حرصه على نجاعة الاستراتيجية الإقناعية والبلاغية في القول. وتعد محاولة الجاحظ أكمل محاولة في التراث اللغوي العربي لتأسيس ما يسمى بنفعية الخطاب[176].

وفكرة مطابقة المقال للمقام هي التي أوحت إلى الجاحظ الاهتمام بسياسة القول، وترتيب الحجج، وأحوال المخاطبين وأقدارهم، إلى غير ذلك من الأمور، والتي هي من صميم نظرية الحجاج[177]. فالمقام عند الجاحظ منظور فيه المعنى التأثيري الإقناعي الذي تتحقق به الصواب والمنفعة المنشودة في كل خطاب إبلاغي ؛ لأن «مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال»[178]. والكلام يكون طبقاً لما اقتضته حاله بحسب أنواع المقامات، مادامت مقامات الكلام مختلفة ومتفاوتة، فالمتكلم في مقام تعزية غير المتكلم في مقام تهنئة، والمتكلم في مقام هزل غير المتكلم في مقام جد، ولكل من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر، فقد يتطلب المقام الإيجاز، فيكون الإيجاز بلاغة، وقد يتطلب المقام الإطالة، فيكون الاختصار عي وعجز. يقول الجاحظ: «ثم اعلم بعد ذلك أن جميع خطب العرب، من أهل المدر والوبر، والبدو والحضر، على ضربين: منها الطوال ومنها القصار، ولكل ذلك مكان يليق به، وموضع يحسن فيه»[179]. فذكر مصطلح (الموضع) بمفهومه «الدال على

الزمان والمكان ، ومناسبة الكلام ، ونوع المخاطبين والمتكلمين. ولكل هذه الأطراف شروط وأحوال ومقتضيات مؤثرة في الكلام بين الإطالة والإيجاز، مثلما هي مؤثرة أيضاً في الغرض منه، وفي الاختيارات التي يقوم بها المتكلم في معجم كلامه وتركيبه وبلاغته ، والنوع الأدبي الذي ينتمي إليه»[180].

يقول الجاحظ مثلاً عن مقام الإيجاز: «ومما مدحوا به الإيجاز والكلام الذي هو كالوحي والإشارة قول دؤاد بن حريز الإيادي:

يرمون بالخطب الطوال وتارة وحي الملاحظ خيفة الرقباء

فمدح كما ترى الإطالة في موضعها، والحذف في موضعه»[181].

ومن المقامات التي تستحسن فيها الإطالة الخطب بين السماطين، وفي إصلاح ذات البين، يقول الجاحظ: «فأما الخطب بين السماطين، وفي إصلاح ذات البين، فالإكثار في غير خطل، والإطالة في غير إملال»[182].

ومما يستحسن في خطبة النكاح، سلامة البيان من كل عيب ، يقول الجاحظ: «وقال خلاد بن يزيد الأرقط: خطب الجمحي خطبة نكاح أصاب فيها معاني الكلام ، وكان في كلامه صفير يخرج من موضع ثناياه المنزوعة، فأجابه زيد بن علي بن الحسين بكلام في جودة كلامه، إلا أنه فضله بحسن المخرج، والسلامة من الصفير»[183]. فسلامة اللفظ في خطبة النكاح، واختيار ما يناسب المقام منها، أشد تبليغاً، ولها سنن وشروط تجعلها تختلف عن غيرها من الخطب[184]، ومنها هذه السنن، أن «يطيل الخاطب ويقصر المجيب»[185]، ومن سننها كذلك أن يكون فيها الخطيب جالساً، فـ «لم تكن الخطباء تخطب قعوداً إلا في خطبة النكاح»[186].

ومن البلاغة مراعاة ألفاظ الخطبة واحترام شروط القول فيها من حال وظروف ومواضع، فمن العي أن تكون ألفاظ المتكلم لا تمت للمقام الخطابي بصلة، يقول الجاحظ: «وقبيح بخطبة العيد أو يوم السماطين، أو على منبر جماعة، أو في سدة دار الخلافة، أو في يوم جمع وحفل، إما في إصلاح بين العشائر، واحتمال دماء القبائل، واستلال تلك الضغائن والسخائم فيقول كما قال بعض من خطب على منبر ضخم الشأن، رفيع المكان: ثم إن الله، عز وجل، بعد أن أنشأ الخلق وسواهم ومكن لهم، لاشاهم فتلاشوا»[187].

ومن البيان والبلاغة أن يراعي المتكلم وضع مخاطبه ومرتبته الاجتماعية، وهذا يدل على وعي الجاحظ المبكر بمحددات الجنس الخطابي بالقياس إلى المقام الذي تتحد فيه[188]، يقول الجاحظ: «وأكثر الخطباء لا يتمثلون في خطبهم الطوال بشيء من الشعر، ولا يكرهونه في الرسائل ، إلا أن تكون إلى الخلفاء»[189].

خلاصـــة:

لقد كان للجاحظ وأوائل البلاغيين المعتزلة «دور هام في إشاعة الوعي بالشرط المقامي في الكلام، مثلما كان لهم دور في إشاعة التلقي الفاعل بالتأويل، تلقي العلامات الكونية، والعلامات التبالغية اللغوية، وذلك راجع لانتصارهم لأمرين هما: العقل وتقديم المداخل المادية المدركة للظواهر كما في حال الاستدلال بالفعل على الفاعل»[190].

يتضح مما سبق أن البلاغة عند الجاحظ في «البيان والتبيين» انطلقت من «الخطاب البليغ»، واقترنت بالنظر في الخطابة ، وفي الوسائل التي يتحقق بها الإقناع . ومن هنا يتضح أن «البلاغة تداولية في صميمها؛ إذ إنها ممارسة الاتصال بين المتكلم والسامع، بحيث يحلان إشكالية علاقتهما، مستخدمين وسائل محددة التأثير على بعضهما»[191].

الهوامش

(1) انظر: صمود، حمادي ، التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت - لبنان، الطبعة الثالثة، 2010م، ص (140).

(2) انظر: عادل، عبداللطيف، بلاغة الإقناع في المناظرة، منشورات ضفاف، بيروت - لبنان ، و منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة - الجزائر، ودار الأمان، الرباط - المغرب ، الطبعة الأولى، 1434هـ - 2013م، ص (61).

(3) انظر: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر ، البيان والتبيين ، تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون ، مكتبة الخانجي - القاهرة، الطبعة الخامسة، 1405هـ - 1985م، 8/1.

(4) انظر: المصدر السابق 12/1.

(5) انظر: المصدر نفسه 91/1.

(6) انظر: المصدر نفسه 14/1.

(7) انظر: المصدر نفسه 176/1.

(8) المصدر نفسه 7/1.

(9) المصدر نفسه 88/1.

(10) الجاحظ ، البيان والتبيين 14/1.

(11) المصدر السابق 197/1.

(12) نفسه 91/1.

(13) نفسه 197/1.

(14) نفسه 7/1.

(15) انظر: صمود، حمادي، مقدمة في الخلفية النظرية للمصطلح، ضمن، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف، حمادي صمود، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية - تونس 1، كلية الآداب منوبة، 1998م، ص (21).

(16) انظر: الجاحظ، البيان والتبيين 75/1.

(17) انظر: عبدالمجيد، جميل، البلاغة والاتصال، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000م، ص (143)، والعشراوي، عبدالجليل، الحجاج في الخطابة النبوية، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، الطبعة الأولى، 2012م، ص (46).

(18) الجاحظ، البيان والتبيين 75/1.

(19) المصدر السابق، 1/75.

(20) نفسه 1/76.

(21) نفسه 1/76.

(22) نفسه 1/76.

(23) الغرافي، مصطفى، الأبعاد التداولية لبلاغة حازم من خلال «منهاج البلغاء وسراج الأدباء»، عالم الفكر، العدد (1) المجلد (40)، يوليو - سبتمبر، 2011م، ص(252-253).

(24) الجاحظ، البيان والتبيين 1/11.

(25) انظر: الغرافي، مصطفى، الأبعاد التداولية لبلاغة حازم من خلال «منهاج البلغاء وسراج الأدباء»، ص (253).

(26) انظر: الجاحظ، البيان والتبيين 1/14.

(27) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(28) نفسه 1/3.

(29) نفسه 1/14.

(30) نفس المصدر 1/77.

(31) انظر: بناني، محمد الصغير، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين، دار الحداثة، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 1986م، ص(11-12)، والعمري، محمد، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الثانية، 2010م، ص (196).

(32) انظر: الجاحظ، البيان والتبيين 1/77-81.

(33) صمود، حمادي، التفكير البلاغي عند العرب، ص (542).

(34) انظر: العمري، محمد، أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة: دراسات وحوارات، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الأولى، 2013م، ص(129).

(35) الجاحظ، البيان والتبيين 1/75.

(36) الجاحظ، البيان والتبيين 1/76.

(37) المصدر السابق 1/76.

(38) انظر: العمري ، محمد البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص (201).

(39) الخفاجي، زينب عبدالكريم، الخطاب العربي وخصائصه عند الجاحظ، دراسة تحليلية، أطروحة دكتوراه ، إشراف الأستاذ الدكتور: عاصم عبد دواح، كلية التربية، جامعة بغداد، بغداد - العراق، 1429هـ، 2008م، ص (237).

(40) انظر: الشيخي، حليمة موسى محمد، النظرية التداولية في تراث الجاحظ، رسالة مقدمة للحصول على الدكتوراه في علم اللغة، إشراف: أ.د. إبراهيم الدسوقي عبدالعزيز، وأ. د. حسن محمود نصر، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، القاهرة – مصر، 2013م، ص (86).

(41) بليث، هنريش، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 1999م، ص (64).

(42) انظر :الشهري، عبدالهادي بن ظافر، استراتيجيات الخطاب – مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، 2004م، ص (445).

(43) انظر: ابن عيسى، عبدالحليم، البيان الحجاجي في إعجاز القرآن الكريم، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد (102)، السنة السادسة والعشرون، نيسان 2006م، ربيع الثاني 1427هـ، ص (37).

(44) الجاحظ، البيان والتبيين 11/1.

(45) أرسطوطاليس، الخطابة الترجمة العربية القديمة، تحقيق وتعليق: د. عبدالرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ودار القلم، بيروت – لبنان، 1979م، ص (9).

(46) ابن رشد، تلخيص الخطابة، تحقيق وشرح: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، مصر، 1378هـ/1967م، ص(29).

(47) الجاحظ البيان والتبيين 115/1.

(48) ابن عياد، مراد، ماذا قدم الجاحظ إلى البلاغة العربية والبلاغيين العرب؟ ضمن: الجاحظ في الثقافة العربية الإسلامية، أعمال ندوة قسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، تونس، 12-14، 2007م، تنسيق: عامر الحلواني، المطبعة الرسمية للبلاد التونسية، تونس ، الطبعة الأولى، 2011م، ص (105).

(49) البيان والتبيين 114/1.

(50) الجاحظ، البيان والتبيين 83/1.

(51) انظر : نجار، منال محمد هشام، نظرية المقام عند العرب في ضوء البراغماتية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، الطبعة الأولى، 1432هـ، 2011م، ص (61).

(52) عادل، عبداللطيف، بلاغة الإقناع في المناظرة، ص (64).

(53) انظر: أوكان، عمر، اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ص (116).

(54) عزوز ، أحمد ، البيان والاتصال عند الجاحظ ، ضمن : الجاحظ في الثقافة العربية الإسلامية ، أعمال ندوة قسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، تونس، 12-14 أفريل ، 2007م، تنسيق: عامر الحلواني، المطبعة الرسمية للبلاد التونسية، تونس ، الطبعة الأولى ، 2011م، ص (105).

(55) انظر: حسان، تمام، المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، أبريل - سبتمبر، 1987م، ص(30).

(56) انظر: المرجع السابق، ص (30)، وابن عياد، مراد، ماذا قدم الجاحظ إلى البلاغة العربية والبلاغيين العرب؟ ص (126).

(57) العمري، محمد، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، ص (24).

(58) الجاحظ، البيان والتبيين، 116/1.

(59) البيان والتبيين 136/1.

(60) وقد سميت التداولية بالنفعية، ينظر: العياشي، منذر، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، دار المحبة، دمشق، سوريا، د.ط، 1429هـ، 2009م، ص (141).

(61) صمود، حمادي، التفكير البلاغي عند العرب، ص (180).

(62) المرجع السابق، ص (180).

(63) نفسه ص (188).

(64) صمود، حمادي، التفكير البلاغي عند العرب، ص (271).

(65) الجاحظ ، البيان والتبيين 136/1.

(66) انظر : عمران، قدور ، البعد التداولي والحجاجي في الخطاب القرآني، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2012م، ص (9).

(67) انظر: الميساوي، خليفة ،القصدية في الخطاب السجالي ،ضمن الكتاب الجماعي: التداوليات وتحليل الخطاب (بحوث محكمة)، الإشراف والتقديم: د. حافظ إسماعيلي علوي، ود. منتصر أمين، دار كنوز المعرفة، عمان - الأردن، الطبعة الأولى، 1435هـ - 2014م ، ص (314).

(68) الجاحظ، البيان والتبيين 147/1.

(69) الشبعان، علي، الحجاج بين المنوال والمثال، نظرات في أدب الجاحظ وتفسيرات الطبري، مسكيلياني للنشر، تونس، الطبعة الأولى، 2008م ، ص (102).

(70) الجيلالي، بن فريحة، الوظيفة التواصلية للغة في التراث العربي: ابن جني، الجاحظ، ابن خلدون، كتابات معاصرة (مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية)، العدد (78)، المجلد (20)، تشرين الأول - تشرين الثاني، 2010م ، ص (90).

(71) العمري، محمد، البلاغة أصولها وامتداداتها، ص (201).

(72) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(73) انظر: جبري، إدريس، سؤال البلاغة في المشروع العلمي لمحمد العمري، نحو بلاغة عامة ، ضمن الكتاب الجماعي : البلاغة والخطاب: أبحاث مهداة للدكتور محمد العمري، إعداد وتنسيق: د. محمد مشبال، منشورات ضفاف، بيروت – لبنان، ودار الأمان، الرباط – المغرب، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 1435هـ – 2014م، ص (260).

(74) مشبال، محمد، بلاغة رسالة «في تفضيل النطق على الصمت» للجاحظ، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء – المغرب، العدد (1)، 2012م ، ص (99).

(75) انظر: الجاحظ، البيان والتبيين 88/1.

(76) المصدر السابق، 92/1.

(77) انظر: سلمان، علي محمد، الحجاج عند البلاغيين العرب، ضمن الكتاب الجماعي: الحجاج والاستدلال الحجاجي – دراسات في البلاغة الجديدة، إشراف: حافظ إسماعيلي علوي، دار ورد، الأردنية للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، الطبعة الأولى، 2011م، ص (13).

(78) الجاحظ، البيان والتبيين 89/1-90.

(79) الجاحظ، البيان والتبيين 200/1.

(80) الجاحظ، البيان والتبيين 28/3.

(81) انظر: شلحت، فيكتور، النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ ، دار المشرق ، بيروت – لبنان، الطبعة الرابعة، 2007م، ص (43).

(82) المصدر السابق 115/1.

(83) الجابري، محمد عابد، بنية العقل العربي – دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة ف الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، الطبعة التاسعة، 2009م، ص (30).

(84) انظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها، وسلمان ، علي محمد علي، كتابة الجاحظ في ضوء نظريات الحجاج (رسائله نموذجاً)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ووزارة الثقافة والإعلام ، مملكة البحرين، الطبعة الأولى، 2010م، ص (158).

(85) انظر : البهلول ، عبد الله ، في بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول في نصوص من الأدب العربي القديم، مطبعة التسفير الفني، صفاقس – تونس ، الطبعة

الأولى، 2007م ، ص (12). ويقول الدكتور محمد الخبو في تقديمه لكتاب البهلول: «ومن أهم إنجازات هذا العمل ربط مسألة البلاغة بمقولة سياسة القول في نطاق بحثي أصبح أكثر إلحاحاً في مجال المعرفة الأدبية، وقد خلصت البلاغة من مجال التزيين إلى مجال العقل والعمل، مجالها الأصلي» المقدمة ، ص (9).

(86) انظر: الجاحظ، البيان والتبيين 14/1.

(87) انظر: الطلبة، محمد سالم محمد الأمين، الحجاج في البلاغة المعاصرة - بحث في بلاغة النقد المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 2008م ، ص (213).

(88) الجاحظ، البيان والتبيين 44/1.

(89) الجاحظ، البيان والتبيين 29/3.

(90) المصدر السابق 113/1.

(91) نفسه 98/1 وما بعدها .

(92) نفسه 161/1.

(93) الجاحظ ، البيان والتبيين 162/1.

(94) المصدر السابق 162/1.

(95) انظر: شلحت، فيكتور، النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، ص (43).

(96) الجاحظ، البيان والتبيين 191/.

(97) المصدر السابق 83/1.

(98) نفسه 83/1-84.

(99) الجاحظ ، البيان والتبيين 106/1.

(100) حسان، تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الرابعة، 1994م، ص (233).

(101) انظر: موشلر، جاك، وريبول، آن، القاموس الموسوعي للتداولية، ترجمة: مجموعة من الأساتذة والباحثين من الجامعات التونسية، إشراف: عز الدين المجدوب، مراجعة: خالد ميلاد، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2010م، ص (214).

(102) غرايس، بول، المنطق والمحادثة، تعريب: محمد الشيباني، وسيف الدين دغفوس، ضمن: إطلالات على النظريات اللسانية والدلالية في النصف الثاني من القرن العشرين، مختارات معربة بإشراف وتنسيق: د. عز الدين مجدوب، ترجمة مجموعة من الأساتذة والباحثين ، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون «بيت الحكمة»، قرطاج - تونس، 2012م، 611/2.

(103) الجاحظ ، البيان والتبيين 87/1.

(104) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(105) مفتاح، محمد، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الثانية، 2001م ، ص (38).

(106) القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق :محمد الحبيب خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، الطبعة الثالثة، 1986م، ص (106).

(107) المصدر السابق، ص (361).

(108) نفسه، ص (62).

(109) انظر: المصدر السابق، ص (62).

(110) الجاجظ ، البيان والتبيين 92/1.

(111) المصدر السابق 1/115-116.

(112) انظر: شارودو، باتريك، ومنغنو دومينيك، معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبدالقادر المهيري، وحمادي صمود ، مراجعة: صلاح الدين الشريف، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008م، ص (183).

(113) انظر: صولة، عبدالله، الحجاج: أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال «مصنف في الحجاج - البلاغة الجديدة» لبرلمان وتيتيكاه، ضمن: اهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، ص (306، 347).

(114) انظر: العمامي، محمد نجيب، مقاربة النص السردي التخييلي من وجهة تداولية، المقامة البغدادية للهمذاني أنموذجاً، ضمن: التداوليات وتحليل الخطاب، ص(233).

(115) انظر: ابن عامر، نجوى، متضمنات القول ومراجعها النحوية، ضمن: أعمال ندوة (الإحالة وقضاياها في ضوء المقاربات اللسانية والتداولية) القيروان، 30 نوفمبر 1-2 ديسمبر 2006م، جامعة القيروان - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - وحدة البحث في التداولية، مسكيلياني للنشر، تونس، الطبعة الأولى، 2008م، ص (102).

(116) انظر: ميلاد، خالد، الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة - دراسة نحوية تداولية، جامعة منوبة، والمؤسسة العربية للتوزيع - تونس، 2001م، ص (388).

(117) انظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(118) انظر: دلاش، الجيلالي. مدخل إلى اللسانيات التداولية، ترجمة: محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1992م، ص (41).

(119) انظر: صمود، حمادي، البلاغة العربية: بلاغة وجوه أم بلاغة خطاب، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والفنون والإنسانيات ، جامعة منوبة - منوبة، تونس، العدد السابع والخمسون، 2012م ، ص (27).

(120) انظر :المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(121) الجاحظ ، البيان والتبيين 116/1.

(122) انظر: صمود، حمادي، البلاغة العربية: بلاغة وجوه أم بلاغة خطاب، ص (27).

(123) الجاحظ ، البيان والتبيين 112/1.

(124) المصدر السابق 44/1.

(125) المودن، حسن، بلاغة الخطاب الإقناعي: نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 1435هـ - 2014م ، ص (314).

(126) انظر: المرجع السابق، ص (329).

(127) انظر، الشبعان، علي، بحوث في البلاغة الجديدة: القضايا والتحولات (من تقنيات الجدل إلى إيطيقا الاختلاف)، مكتبة المتنبي، الدمام، الطبعة الأولى 1433هـ - 2012م، ص (27).

(128) الجاحظ، البيان والتبيين 136/1.

(129) انظر: عادل، عبداللطيف، بلاغة الإقناع في المناظرة، ص (65).

(130) انظر: إدراوي، العياشي، الحوار الاختلافي أو مسلك التناظر الكلامي - مساهمة في إعادة بناء أصول التخاطب، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، 2012م، ص (157).

(131) انظر: عبدالرحمن، طه، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 2006م ، ص (237).

(132) انظر: النجار، منال، مفهوم البراغاتية ونظرية المقام في المقولات المعرفية ولدى علماء العربية، ضمن: التداوليات علم استعمال اللغة، تنسيق وتقديم: حافظ إسماعيلي علوي، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، الطبعة الثانية، 2014م، ص(80-81).

(133) انظر: المودن، حسن، دور المخاطب في إنتاج الخطاب الحجاجي، ضمن: الحجاج مفهومه ومجالاته (دراسات نظرية وتطبيقية محكمة في الخطابة الجديدة)، مجموعة من المؤلفين، تحرير وإشراف: د. حافظ إسماعيلي علوي، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 2013م، 425/1.

(134) الجاحظ البيان والتبيين 105/1.

(135) المصدر السابق 136/1.

(136) نفسه 75/2.

(137) المودن، حسن، دور المخاطب في إنتاج الخطاب الحجاجي، ضمن: الحجاج مفهومه ومجالاته، (427/426/1).

(138) الجاخظ، البيان والتبيين 137/1.

(139) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(140) نفسه 144/1.

(141) نفسه 138/1-139.

(142) نفسه 138/1.

(143) الجاحظ، البيان والتبيين 136/1.

(144) المصدر السابق 92/1.

(145) نفسه 136/1.

(146) عادل، عبداللطيف، بلاغة الإقناع في المناظرة، ص (66).

(147) انظر: العيادي، باشا، فن المناظرة في الأدب العربي، دراسة أسلوبية – تداولية، دار كنوز المعرفة، عمان – الأردن، الطبعة الأولى، 2013م، ص (370).

(148) الجاحظ، البيان والتبيين 93/1.

(149) العيادي، باشا، فن المناظرة في الأدب العربي، دراسة أسلوبية – تداولية، ص(372).

(150) انظر: المرجع السابق، ص (372).

(151) الجاحظ، البيان والتبيين 144/1.

(152) انظر: المودن، حسن، دور المخاطب في إنتاج الخطاب الحجاجي، ضمن: الحجاج مفهومه ومجالاته 438/1.

(153) انظر: المرجع السابق 439/1.

(154) الجاحظ، البيان والتبيين 2/ 8.

(155) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(156) الجاحظ، البيان والتبيين 87/1.

(157) المصدر السابق 92/1.

(158) المودن، حسن، بلاغة الخطاب الإقناعي، ص (300).

(159) المرجع السابق ، ص (303).

(160) عادل، عبداللطيف، بلاغة الإقناع في المناظرة، ص (233).

(161) أعراب، حبيب، الحجاج والاستدلال الحجاجي، ضمن: الحجاج مفهومه ومجالاته 177/2.

(162) العمري، محمد، في بلاغة الخطاب الإقناعي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الثانية، 2002م ، ص (90).

(163) الجاحظ ، البيان والتبيين 86/1.

(164) الجاحظ ، البيان والتبيين 118/1.

(165) المصدر السابق 118/1.

(166) انظر: المودن، حسن، بلاغة الخطاب الإقناعي، ص (304).

(167) الجاحظ ،البيان والتبيين 8/2.

(168) المصدر السابق 7/1.

(169) نفسه 99/1.

(170) نفسه 191/1.

(171) نفسه 191/1.

(172) صمود، حمادي، البلاغة العربية: بلاغة وجوه أم بلاغة خطاب، مجلة حوليات الجامعة التونسية، ص (28).

(173) انظر: ابن رمضان، صالح، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم (مشروع قراءة) دار الفارابي، بيروت - لبنان، وكلية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة - تونس، و دار المعرفة للنشر، تونس، الطبعة الثانية، 2007م، ص (120).

(174) انظر: كوهن، جان، وديك، فان، وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة وإعداد: د. محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الثالثة، 2005م ، ص (117-132).

(175) عادل، عبداللطيف، بلاغة الإقناع في المناظرة ، ص (66).

(176) انظر: صمود، حمادي، التفكير البلاغي عند العرب، ص (371).

(177) انظر: سلمان، علي محمد علي، كتابة الجاحظ في ضوء نظريات الحجاج، ص(163).

(178) الجاحظ، البيان والتبيين 136/1.

(179) الجاحظ، البيان والتبيين 7/2.

(180) يحياوي، رشيد، التبالغ والتبالغية نحو نظرية تواصلية في التراث، دار كنوز المعرفة، عمان – الأردن، الطبعة الأولى 1435هـ/ 2014م ، ص (296).

(181) الجاحظ، البيان والتبيين 155/1.

(182) المصدر السابق 116/1.

(183) المصدر السابق 58/1.

(184) انظر: صمود، حمادي، البلاغة العربية، بلاغة وجوه أم بلاغة خطاب ، حوليات الجامعة التونسية، ص (28).

(185) الجاحظ، البيان والتبيين 116/1.

(186) المصدر السابق 118/1.

(187) نفسه 140/1.

(188) انظر: صمود، حمادي، البلاغة العربية، بلاغة وجوه أم بلاغة خطاب، حوليات الجامعة التونسية، ص (31).

(189) الجاحظ، البيان والتبيين 118/1.

(190) يحياوي، رشيد، التبالغ والتبالغية، ص (302).

(191) فضل، فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس ، 1992م، ص (89).

التأويل الاستدلالي في الصورة الفنية عند عبدالقاهر الجرجاني - الكناية أنموذجاً

عبدالرحمن إكيدر(*)

تقديـــــم:

اهتمت نظرية القراءة بموضوع التأويل انطلاقاً من اهتمامها بالقارئ المؤول الذي أعلت من شأنه بوصفه محور العمل التواصلي في فهم النص وتأويله، مما يجعل هذا القارئ مشاركاً للمؤلف في إنتاج النص، ويسد ما قد يعتريه من فجوات، ويملأ بياضاته من خلال إعماله التأويل والاستدلال. وتزداد صعوبة هاتين العمليتين عند قراءة النصوص الأدبية، خصوصاً تلك المتسمة بالإيحاء والرمزية والتصوير البلاغي. حيث يغدو التأويل محاولة أساسية للكشف عن خبايا النص الجمالية وكل ما هو مسكوت عنه.

يسعى خطاب التأويل إلى مساءلة النصوص وخلق جسور التفاعل الدائم معها، فأهميته تكمن في الحفر في متون النص والتنقيب في مستوياته وتحديد معانيه ومقاصده، فترفع انغلاقه وتزيل غموضه وتفك شفراته. فالنص لا ينكشف فقط عبر القراءة السطحية أو الوصفية، بل من خلال سبر أغواره وكشف أنساقه وتعالقاته. وهكذا يكون النص

(*) جامعة القاضي عياض - مراكش، المغرب.

الأدبي المتميز هو الذي لا يقول كل شيء داخل اللغة المكتوبة، حيث يتجاوز بذلك بنيته الدلالية الأولى إلى بنيات أخرى أعمق تعزز قواه الدالة القائمة على جنباته.

إن هذه القراءة التأويلية تتطلب قارئاً مؤهلاً قادراً على الإبحار والغوص في أعماق النص لكشف أسراره وخباياه، قارئاً يضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم ويعدها واحدة واحدة، ويضع نصب عينيه ما وراء النص وما يسعى المتكلم إلى إيصاله.

لقد دعا عبدالقاهر الجرجاني 471هـ إلى قارئ يستعين بفكره ورويته ويراجع عقله باحثا عن المزية ومواطن الجمال والبحث في النص متتبعاً سر إبداعه وتفوقه. خصوصاً إذا كان هذا النص متميزاً كما هو الشأن بالنسبة للنص المعجز، يقول في هذا الصدد:

«وجملةُ ما أردتُ أن أبينَه لك: أنَّه لابدَّ لكل كلام تستحسنُه، ولفظ تستجيدهُ، من أن يكونَ لاستحسانك ذلك جهةٌ معلومةٌ وعلّةٌ معقولةٌ وأنَّ يكونَ لنا إلى العبارةِ عن ذاك سبيلٌ، وعلى صحةِ ما ادَّعيناه من ذلك دليلٌ. وهو بابٌ منَ العلم إذا أنتَ فتحتَه اطَّلعْتَ منه على فوائدَ جليلة، ومعانٍ شريفة، ورأيتَ له أثراً في الدين عظيماً وفائدة جسيمة، ووجدّتَه سبباً إلى حَسْم كثير منَ الفساد فيما يَعودُ إلى التنزيل وإصلاح أنواع منَ الخَلل فيما يتعلقُ بالتأويل، وإنه ليؤمنك من أنْ تُغَالَطَ في دَعواك، وتدافَع عن مَغْزاك، ويربأ بك عن أن تستبينَ هُدًى ثم لا تهدي إليه، وتُدِلَّ بعرفانٍ ثم لا تستطيعُ أن تَدُلَّ عليه وأنْ تكون عالماً في ظاهرِ مُقَلِّد، ومُستبيناً في صورة شاكٍّ وأن يسألك السائلُ عن حُجة يَلْقى بها الخصمَ في آية من كتاب الله تعالى[1].

فالقارئ يوظف خبراته اللغوية وغير اللغوية لفهم النص وتأويله تأويلاً يقترب من الغرض الذي عقده المتكلم من خلال إجراء عملية

تشفير الدوال وتفكيك عناصر النص وأجزائه ثم إعادة تركيبها حتى يهتدي القارئ إلى المراد والمعنى المقصود، ولن يتأتى له ذلك، إلا بعد مشقة وجهد ومكابدة في التدبر والنظر الدقيق. فعبد القاهر الجرجاني يدعو القارئ باستمرار إلى ضرورة حشد تفكيره للوصول إلى الفهم الثاقب وإدراك المعنى الصائب، متسلحا بلطف النظر وقوة الذهن، والمواظبة على التدبر، والصبر على التأمل، وهمة لا تأبى إلا الاقتناع بالتمام. يقول عبدالقاهر الجرجاني: «فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني، كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يُفلح في شق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له» [2]. فهذه دعوة صريحة من عبد القاهر الجرجاني إلى بذل جهد لتحديد العلامات المشفرة في النص، وهذا يتطلب قارئا له قدرة على تأويل ما لا يفصح عنه ظاهر النص حتى يتمكن من التقاط خصائصه الفنية والأسلوبية.

مفهوم التأويل عند عبدالقاهر الجرجاني:

يعرف الجرجاني التأويل بقوله: «وليس ههنا عبارة أخص بهذا البيان من (التأول)، لأن حقيقة قولنا : (تأوّلتُ الشيء)، أنك تطلّبت ما يؤول إليه من الحقيقة، أو الموضعَ الذي يؤول إليه من العقل، لأن (أوَّلتُ وتَأوَّلتُ) فَعَّلتُ وتَفَعَّلتُ من (آل الأمر إلى كذا يؤول)، إذا انتهى إليه، و(المآل)، المرجع = وليس قول من جعل (أوَّلتُ وتَأوَّلتُ) من (أوَّل) بشيء [3]». فالكلمة تعني الرجوع والارتداد، وتأويل الكلام معناه تفسيره وتدبيره وتقديره.

إن مفهوم التأويل عند عبد القاهر الجرجاني يتحدد من خلال ما تكشف عنه آراءه المنتقدة لما تتبعه عند بعض النقاد والمؤولين الذين «صاروا يتأولون في الكلام الواحدِ تأويلَيْنِ أَوْ أكثر، ويُفَسِّرون البيتَ الواحدَ عدَّةَ تفاسيرَ. وهو، على ذاك، الطريقُ المزلَّةُ الذي ورَّط كثيراً من الناس في الهَلَكة، وهو مما يَعْلم به العاقلُ شدَّةَ الحاجة إلى هذا العِلْم، وينْكشفُ معه عَوَارُ الجاهلِ به، ويفتضَحُ عنده المُظْهرُ الفني عنه. ذاك لأنه قد يَدْفع إلى الشيءِ لا يصح إلاَّ بتقديرِ غَير ما يُريه الظاهرُ، ثم لا يكونُ له سبيلٌ إلى معرفةِ ذلك التقديرِ إذا كان جاهلاً بهذا العلم، فيتسكَّع عند ذلك في العَمَى، ويقع في الضَّلال»[4]. فهذا النمط الذي انتقده الجرجاني راجع بالأساس لثقافته الدينية ومذهبه الكلامي الأشعري، ويتنافى مع منطلقاته في إثبات إعجاز النص القرآني، معتبرا أن سر الإعجاز والتفوق عبارة عن مزية هي بالمتكلم دون واضع اللغة، وبالتالي فإن التأويل الصحيح هو الذي يكون الأقرب إلى غرض هذا المتكلم.

وهكذا فإن مرد انتقاد هذا المذهب التأويلي الذي درج عليه هؤلاء المؤولون يعود بالأساس لتوسيع مجال التأويل والتفسير مما يفضي إلى تعدد التأويلات، وهذا ما اعتبره الجرجاني ضربا من الجهل والخطأ، وهذا أمر يعزى إلى سوء الفهم وعدم الإلمام بمبادئ التأويل وقوانينه مما يجعل النص بعيدا عن مقصدية مؤلفه، يفقد بذلك هويته وخصوصيته، وتكون القراءة سطحية، بل وقد تنحرف لتكون مغرضة ومتعسفة، منتهكة ما يصبو إليه النص وما يريد أن يفصح عنه صاحبه. وغالبا ما يكون هذا الانتهاك عائدا إلى سوء تأمل أو انطباع ذاتي يحمل النص ما لا يحتمله أو يقزمه تقزيماً أو من خلال إصدار أحكام دون تبرير، فيكون التأويل غير معزز بقرائن تكشف أبعاد النص وأسراره، كما قد يكون أيضا راجعا لاتباع رأي أوالاقتداء به على علته. يقول

عبدالقاهر الجرجاني: «ومن ذلك تَرى من العلماء مَن قد تأوَّلَ في الشيء تأويلاً وقَضى فيه بأمر، فتَعْتَقدُه اتّباعاً له، ولا تَرتابُ أنه على ما قَضى وتأوَّلَ، وتَبْقى على ذلكَ الاعتقاد الزمانَ الطويلَ، ثم يلوحُ لك ما تعلَم به أنَّ الأمرَ على خِلاف ما قَدَّرَ»[5].

يعتبر الجرجاني أن التأويل مستويات يتفاوت فيه الناس تفاوتاً شديداً، فمنه :

- ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه.
- ما يُحتاج فيه إلى قدر من التأمل.
- ما يدق ويغمض حتى يُحتاج في استخراجه إلى فضل روية ولطف فكر.

والمستوى الثالث هو الأعلى درجة لا يفهمه حق فهمه إلا من تدبر وأمعن التأمل ومن كان له نظر يرتفع به عن طبقة العامة، فالجرجاني يميز بين القراء حسب مستوى تأويلهم، فهناك من يغوص في أعماق النص ويكد في إعمال حدسه ليستخرج معاني النص العميقة ويبلغ مقاصده الخفية، وهناك من لا يفهم من النص إلا مقاصده الظاهرة. فكتابات عبد القاهر تشي بعدم رضاه عمن يقف في قراءته على ظواهر النصوص وظواهر صورها الفنية في تفسير آيات القرآن، لأن في ذلك إفساد المعنى وإبطال الغرض.

يؤسس الجرجاني صحة التأويل على صحة المنطلقات والمعايير التي يستعين بها المؤول في تأويله للنص من معارف وخبرات، ويسوق لنا مثالا لفساد تأويل بيت شعري بسبب فساد المنطلقات والجهل بعلم النحو وأصوله وقوانينه، «وفساد هذا وشبهه من الظنِّ، وإنْ كان معلوماً ظاهراً، فإنَّ ههنا استدلالاً لطيفًا تكثر بسببه الفائدة. وهو أن يُتصَوَّر أنْ يعمَدَ عامدٌ إلى نظْم كلام بعينه فيُزيله عن الصورة التي أرادَها الناظمُ له ويُفْسِدها عليه، من غَير أن يُحَوِّلَ منه لفظاً عن موضِعه، أو يُبَدِّلَه

بغيره، أو يُغيِّر شيئاً من ظاهر أمرِه على حالٍ. مثالُ ذلك: أنَّكَ إنْ قدَّرْتَ في بيت أبي تمام:

لعاب الأفاعي القاتلات لعابه   وأَرْيُ الجَنى اشتارَتْه أيْد عواسلُ

أنَّ «لعابَ الأفاعي» مبتدأٌ و«لعابُه» خبرٌ، كما يُوهِمُه الظاهر، أفسدْتَ عليه كلامَه، وأبطلْتَ الصورةَ التي أرادها فيه. وذلك أنَّ الغرضَ أنْ يُشَبِّه مداد قلمه بلعاب الأفاعي، على معنى أنه إذا كتب في إقامة السياسات أتلف به النفوس، وكذلك الغرض أنْ يُشَبِّه مِدادَهُ بأرْيِ الجنَي، على معنى أنه إذا كتَبَ في العطايا والصلاتِ أوصَلَ به إلى النفوس ما تَحْلو مذاقَتُه عندها، وأدْخَل السرورَ واللذَةَ عليها. وهذا المعنى إنما يكونُ إذا كان «لعابُه» مبتدأ، و«لعاب الأفاعي» خبرًا، فأما تقديرك أنت يكون «لعاب الأفاعي» مبتدأ و «لعابُه»، خبراً فيُبْطِل ذلك ويَمْنَع منه البتَّةَ، ويَخْرجُ بالكلام إلى ما لا يجوزُ أن يكونَ مُراداً في مثل غَرَض أبي تمام، وهو أنْ يكون أرادَ أنْ يُشَبِّه «لعابَ الأفاعي» بالمِداد، ويشبِّه كذلك «الأرْيَ» به»(6).

يؤكد الجرجاني أن تجاوز إشكالات التأويل رهين بإعمال الاستدلال، والمقصود هنا بالاستدلال الانتقال من أشياء ظاهرة حاضرة إلى أخرى باطنة غائبة، وهذا الانتقال يتطلب عمليات برهنة وتدليل وحجاج، ويعرف شكري المبخوث الاستدلال بأنه «باب واسع يكاد يرادف الانتقال من قول إلى قول على أساس وجود تلازم بينهما بصورة من الصور»(7) والانتقال بهذا المعنى يستدعي بالضرورة أن يواكبه تأويل صائب يتأسس على تحليل منطقي عقلي، فالتأويل لا يدرك إلا بالفكر في تحصيله، وإعمال الاستنباط والقياس والاجتهاد، ويتضح هذا الأمر في النصوص التي تتضمن جانباً إبداعياً خلاقاً متمثلاً في الصور البلاغية من تشبيهات واستعارات ومجازات وكنايات. فالباحث في هذه الصور

الفنية في كتابي الدلائل والأسرار سيتبين له أن عبد القاهر الجرجاني يضع شرط إعمال تأويل استدلالي لفهم هذه الصور، منبها إلى أن هذه الصور ليست مجرد توسعة في اللغة أو مجرد تفنن وتصرف في الوجوه التي تسمح بها، إن الأمر يتعدى ذلك ليبحث في الأغراض وما تنطوي عليه من المعاني الخفية، ويبرز هذا الاستلزام خصوصا عند معالجته للكناية.

الكناية والتأويل الاستدلالي:

يعرف عبدالقاهر الجرجاني الكناية بقوله: «والمراد بالكناية ههنا أن يُريد المتكلمُ إثباتَ معنًى من المَعاني، فلا يذكُرُه باللّفظِ الموضوعِ له في اللُّغة، ولكنْ يَجيءُ إلى معنى هو تاليه وردْفُه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعلهُ دليلاً عليه، مثال ذلك قولُهم: «هو طَويلُ النِّجاد»، يريدونَ طويلَ القامة «وكثيرُ رماد القِدْر» يَعْنون كثيرَ القرى وفي المرأة: «نَؤومُ الضُّحى»، والمرادُ أنها مُتْرَفَةٌ مخدومة، لها مَنْ يَكفيها أَمْرَها، فقد أرادوا في هذا كُله، كما تَرى، معنًى، ثمَّ لم يَذْكُروه بلفظه الخاصِّ به، ولكنّهُم تَوصَّلوا إليه بذكْر معنًى آخر منْ شأنه أن يَرْدفَه في الوجود، وأنْ يكونَ إذا كانَ. أَفلا تَرى أنَّ القامةَ إذا طالتْ طالَ النجادُ؟ وإذا كثُرَ القِرى كثُرَ رَمادُ القِدْر؟ وإذا كانت المرأةُ مُتْرفةً لها مَنْ يَكفيها أَمْرَها، رَدِفَ ذلك أَنْ تنامَ إلى الضُّحى؟»[8].

وقد أشار الجرجاني أن فهم الكناية يكون عن طريق المعاني المدركة بالعقل والتدبر والبحث في ما وراء العبارة من دلالات عميقة، وليس عن طريق اللفظ، أي ما تظهره في بنيتها السطحية. فالأخذ بالظاهر قد يؤدي إلى إبطال الغرض المقصود و«إلى تحريف الكلام عن صورته، وإزالة المعنى عن جهته. وذاك أنَّ المرادَ به الحثُّ على النظرِ، والتقريعُ على تَرْكه، وذمُّ مَنْ يُخِلُّ به وَيغفل عنه. ولا يَحْصُل ذلك

إلا بالطريقِ الذي قدَّمْتُه، وإلاَّ بأنْ يكونَ قد جُعِل من لا يَفْقَه بقلبِه ولا يَنْظُر ولا يَتفكَّر، كأنه ليس بذي قلبٍ، كما يُجْعَل كأنه جمادٌ، وكأنه ميْتٌ لا يَشْعر ولا يُحِسّ»(9).

إن المهمة هنا موكولة للقارئ ليكتشف من خلال تفاعل تأويلي ما يقصده المتكلم، فمعيار مشروعية التأويل لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال استحضار (المتلقي المُؤول) السياقَ العام المتضمن للملفوظ، إضافة إلى معارفه وخبراته واستدلالاته المنطقية، ليميز بذلك المعنى من معنى المعنى بتعبير عبد القاهر الجرجاني، أو التأويل الحرفي من التأويل الاستعاري بتعبير (إمبرتو إيكو).

لقد تطرق الجرجاني لموضوع الكناية ضمن مبحث معنى المعنى، حيث تتحول الألفاظ من دلالة أولى (لغوية) مفهومة من ظاهر اللفظ إلى دلالة ثانية (بلاغية) تستنبط عن طريق التأويل والعقل. يقول حميد لحمداني: «واستنباط المعنى الثاني من المعنى الأول لا يتم إلا لأن المتكلم حقق في كلامه ما يجعل القارئ قادرا على التوصل إلى المعنى الثاني عن طريق الاستدلال. والجرجاني يقدم كلاماً مفصلاً في هذا الجانب عن دور كل من المتكلم والسامع، فالأول صاحب القول والثاني مستنبط مستدل»(10). وهذا الاستنباط والاستدلال يتطلب ضرورة التوفر على ملكات عالية، إضافة إلى نظر ثاقب لالتقاط تلك المعاني العميقة، خصوصاً إذا علمنا أن الكناية تختلف عن الاستعارة في كون القرينة في الأولى غير واضحة بخلاف الثانية، إذ يمكن للسامع/ القارئ أن يحملها على حقيقتها، فالكناية كما أشار البلاغيون تتأسس على التعريض وعدم التصريح، فهي لا تصرح بالمعنى بل تلمح إليه وتومئ إلى المراد ذكره.

ومن الأمثلة الشهيرة التي ساقها عبدالقاهر الجرجاني، نذكر قوله: «ألا ترى أنك لما نظرت إلى قولهم: (هو كثير رماد القدر)، وعرفت منه

أنهم أرادوا أنه كثير القرى والضيافة، لم تعرف ذلك من اللفظ، ولكنك عرفته بأن رجعت إلى نفسك فقلت: إنه كلام قد جاء عنهم في المدح، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد، فليس إلا أنهم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أنه تنصب له القدور الكثيرة، ويطبخ فيها للقرى والضيافة، وذلك لأنه إذا كثر الطبخ في القدور كثر إحراق الحطب تحتها، وإذا كثر إحراق الحطب كثر الرماد لامحالة»[11]. إن المثال الذي قدمه عبد القاهر الجرجاني (هو كثير رماد القدر)[12]، يستلزم مجموعة من الخطوات الذهنية واللغوية لفهم ما يقصده المتكلم، بدءا بتحديد الغرض والمعنى وصولاً إلى المبنى.

فالمتكلم يريد أن يبين من خلال قوله (هو كثير رماد القدر) أن هذا الإنسان مضياف وكريم، وهذا يتطلب التدرج في توليد الدلالة والمعاني وفق المتتالية الآتية والتي يستلزم بعضها بعضا :

هذا الإنسان مضياف وكريم ← كثرة ضيوفه ← كثرة الآكلين كثرة الطبخ ← كثرة الاحتراق ← كثرة الرماد ← هو كثير رماد القدر .

أما المتلقي فيتلقى هذه العبارة أولا في معناها القريب، فيتبين له من خلال معرفته الخلفية واستحضاره السياق وأطرف التخاطب، أن كثرة الرماد ليست في ذاتها مما يحمد به الإنسان، مما يجعل هذا المعنى القريب الذي تشي به الألفاظ مستبعدا، ويجعله يفكر في المعنى البعيد الذي لا يكشفه اللفظ الظاهر، فيقوم بعملية تأويلية مبنية على الاستدلال المنطقي، ينتقل من خلالها من المعنى الحرفي إلى المعنى الكنائي، وهي عملية عكسية تتدرج من المبنى (ظاهر اللفظ) إلى المعنى (غرض المتكلم):

هو كثير رماد القدر ← كثرة الرماد ← كثرة الاحتراق ← كثرة الطبخ ← كثرة الآكلين ← كثرة ضيوفه ← هذا الإنسان مضياف وكريم.

إن تأويل هذه العبارة يفرض نوعاً خاصاً من القراء، ممن لهم دراية بالثقافة العربية، فالأمر هنا يتعلق بطبيعة البيئة البدوية/ الصحراوية العربية المتسمة بالتقاليد العريقة والأعـراف المتوارثة في حسن الاستضافة والمروءة. فالكرم من شيم العرب، يدل على رفعة صاحبه ومكانته، ولهم في ذلك قصص وشواهد تضرب بها الأمثال. فسياق ورود عبارة (هو كثير رماد القدر) سياق مدح، وكل حديث عن كثرة الرماد بمعزل عن سياق المدح لا معنى له. الأمر نفسه ينطبق عند قولنا:

- (نؤوم الضحى)(13): امرأة تنام حتى الضحى (ومعلوم أن الضحى هو وقت النشاط) - امـرأة لا تباشر عملاً بنفسها لها مَنْ يكفيها أمْرَها من خدم وحشم - امرأة مترفه ومنعمة.
- (طويل النجاد)(14): النجاد ما وقع على العاتق من حمائل السيف، فعندما يكون النجاد طويلاً - يدل بالقطع على أن الذي يرتديه طويل، فأراد أن يأتي بطول قامته فأتى بشيء لازم للطول.
- قول ابن هرمة: (ولا أبتاعُ إلاَّ قريبةَ الأجَلِ).

يعلق عبدالقاهر على أنه ليسَ مِنْ لَفْظِ الشعر عرفت أنَّ ابنَ هَرْمة أرادَ بهذا القول «التمدُّحَ بأنه مضيافٌ، ولكنك عرفْتَه بالنَّظرِ اللطيف، وبأنْ علمْتَ أنه لا معنى للتمدُّحِ بِظاهرِ ما يَدُلُّ عليه اللفظُ من قُرْبِ أجَلِ ما يَشْتريه، فطلبْتَ له تأويلاً، فعلمْتَ أنه أرادَ أنه يَشْتري ما يَشْتريه للأَضياف، فإذا أشترى شاةً أو بعيراً، كان قد اشترى ما قد دَنا أجلهُ، لأنه يُذْبحُ ويُنْحَرُ عن قَريبٍ»(15).

يقول عبدالقاهر الجرجاني مبرزاً دور الاستدلال في فهم هذه الكنايات: «إذا قلت: (هو كثير الرماد)، أو قلت : (طويل النجاد)، أو

قلت في المرأة: (نؤوم الضحى)، فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يُوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى، على سبيل الاستدلال، معنى ثانيا هو غرضك، كمعرفتك من (كثير رماد القدر) أنه مضياف، ومن (طويل النجاد) أنه طويل القامة، ومن (نؤوم الضحى) في المرأة أنها مترفة مخدومة، لها من يكفيها أمرها»[16].

فأساس فهم هذه الكنايات هو إعمال تأويل استدلالي يراعي جملة من الاعتبارات اللغوية وغير اللغوية التي تتضافر من أجل تحقيق المعنى الذي أراده المتكلم، من ذلك:

- تحديد السياق اللغوي النصي الذي يستدعي أن تكون لتلك الاختيارات صبغة أسلوبية. فـ «النص عند الجرجاني لا يفضي بمكنونه وحده، والمخاطب لا يؤوله تأويلاً ذاتياً صرفاً بمعزل عن مكوناته ونظامه تكوينه. العبارة في حد ذاتها تعني، ولكنها تعود بهذا المعنى فتعني به معنى آخر، والمخاطب مطالب باستكشاف هذا المعنى الآخر وتحديده»[17].

- دراية المتلقي المؤول بالمقام والظروف الخارجية، فـ «الاستدلال إنما يؤسس على مرجعية مشتركة بين المتكلم والمخاطب، وليس استدلالا حرا، فإذا لم يعرف المخاطب من قول القائل (فلان كثير رماد القدر) أنه مضياف، أو يعرف من قوله عن امرأة إنها (نؤوم الضحى) أنها تعيش عيشة مترفة ... إلخ، لم يتيسر له الاستدلال على تلك المعاني الثواني، وانتهى به الأمر عندئذ إلى الوقوف على المعاني الأوائل، التي لا تتعلق بمطلب المتكلم»[18].

- امتلاك المؤول لثقافة توجه فهمه وتأويله.

- التدرج في الاستنباط وإعمال العقل والاستدلال المنطقي.

وختاماً فإن: تحديد المقصود بالعبارة الكنائية رهين بامتلاك المؤول ملكة الاستدلال التي تجعل تأويله مقبولا وأقرب ما أمكن من غرض المتكلم، ويتحقق بذلك التواصل المنشود. لقد سعى عبد القاهر الجرجاني إلى ترسيخ هذا المبدأ عند القارئ، يحثه دائما على إعمال فكره وبصيرته لكشف تلك الخبايا والدقائق التي تكتنف الكناية بشكل خاص ومختلف الصور الشعرية بشكل عام، مما يجعل النص بعيداً عن فوضى التأويلات التي قد تبعده أيضاً عن مقصديته وتنحرف به إلى دروب لم تكن أصلاً في حسبان مؤلفه.

الهوامش

(1) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدة، ط 3، 1992، ص 41.

(2) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدة، ط 1، 1991، ص 141.

(3) نفسه، ص 98.

(4) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 374-375.

(5) نفسه، ص 553.

(6) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، صص 371-372.

(7) شكري المبخوث، الاستدلال البلاغي، دار المعرفة للنشر وكلية الآداب والفنون، منوبة تونس، ط 1، 2006، ص 162.

(8) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 66.

(9) نفسه، ص 304.

(10) حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص 111.

(11) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 431.

(12) ورد أيضاً في حديث أم زرع بصيغة : (عظيم الرماد) أي لكثرة ما يوقد من النار وهو كناية عن الكرم وكثرة الضيوف.

(محمد بن إسماعيل أبو عبدالله البخاري، صحيح البخاري، تحقيق : محمد بن زهير ابن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط 1422، 304هـ، ج 7، حديث أم زرع، 5189، ص 27).

(13) ذكره امرؤ القيس في البيت رقم 33 من معلقته (من بحر الطويل):

وتُضْحي فتيتُ المسكِ فوق فِراشِهَا نَؤُومُ الضُحَى لَم تَنْتَطِقْ عن تفضّلِ

امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، شرح: عبدالرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط 2، 2004، ص 44.

(14) ذكرته الخنساء في البيت 3 من قصيدة (ألا تبكيان) من بحر المتقارب:

طويلَ النّجادِ رفيعَ العمادِ سـادَ عَشـيرَتَهُ أمْـرَدا

(الخنساء، ديوان الخنساء، شرح حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط 2، 2004، ص 31.

وذكر أيضاً في حديث أم زرع (... قَالَتِ التَّاسِعَةُ: زَوْجِي رَفِيعُ العِمَادِ، طَوِيلُ النِّجَادِ، عَظِيمُ الرَّمَادِ، قَرِيبُ البَيْتِ مِنَ النَّادِ ...).

(15) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 431.

(16) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص 262.

(17) عز الدين إسماعيل، قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول (قضايا المصطلح الأدبي)، مج 7، 1987، ع 3 و 4، ص 44.

(18) عز الدين إسماعيل، قراءة في معنى المعنى عند عبدالقاهر الجرجاني، ص 39.

في بلاغة النص النثري القديم

خطب الإملاك نموذجا

عبدالرحمن رجاء الله السلمي (*)

المقدمــة:

الحمد لله رب العالمين، والعاقبة للمتقين، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد:

فإن النثر الفني يمثل مادة أدبية واسعة ومتنوعة، يتمثل ذلك في حجم المادة النثرية، وتعدد مجالاتها، وأجناسها وتباين أنواعها، فعلى سبيل المثال حفظت لنا الموسوعات الأدبية فنوناً نثرية مختلفة ومتعددة مثل: الخطابة، والأمثال، وسجع الكهان، والتوقيعات، والوصايا، والقصص بأنواعه، والطُّرف والنَّوادر، والمقامات والمناظرات، إلى غير ذلك من الأجناس النثرية الأخرى، مما يؤكد أن حجم النصوص المدوَّنة التي وصلتنا بدءاً من العصر الجاهلي إلى القرن السادس الهجري على سبيل المثال تفوق مثيلاتها في الحضارات واللغات الأخرى.

كما أنها مادة تتسم بالغناء والخصوبة، وأمارة ذلك يعود إلى تعدد الأطر والمجالات التي عالجتها، فقد استطاعت هذه النصوص النثرية أن تصوّر لنا بيئة تلك المجتمعات على اختلاف أزمنتها وأمكنتها، وتصف

(*) كلية الآداب جامعة الملك عبدالعزيز - قسم اللغة العربية.

طبيعة العلاقة القائمة بين الناس، وتكشف ثراء مفاهيمهم المعرفية، الأمر الذي يدل على قيمة النثر الفني وأهميته في تصوير الحياة الاجتماعية، وتقوية الروابط، وبناء العلاقات بين الأفراد والجماعات، وتعد الخطابة من أبرز تلك الأجناس النثرية التي اضطلعت بتأدية هذه المهمة على أكمل وجه.

والمتأمل في الدرس الحديث، يلحظ عزوفا في الدراسات البلاغية والنقدية المتخصصة التي تناولت النصوص النثرية القديمة، رغم قيمتها المعرفية والأدبية، وما تثيره من قضايا نقدية وجمالية جديرة بالبحث والدراسة. وكان هذا العزوف حافزا لي لاختيار جنس نثري قديم تمثل في «**خُطب الإملاك**» ودراسته دراسة بلاغية تحليلية.

وهذا النوع من الخطب يمتاز بفروقات نوعية، وسمات بلاغية، مغايرة من حيث الشكل، والصيغ، و طريقة الأداء عن أنواع الخطب الأخرى.

وكانت «خُطب الإملاك» من العادات والرسوم التي عرفها المجتمع قبل الإسلام ومظهراً من مظاهر السلوك الاجتماعي في العصر الجاهلي، وهو إجراء يسبق عقد الزواج ليتعرف كل من أهل الزوجين على الآخر، ويكون الإقدام بعد ذلك على معرفة وبصيرة. وهي تقاليد استمدت من طبيعة العلاقات الاجتماعية بين الرجل والمرأة، والأواصر التي تربط بين القبائل والأسر، ثم تطورت هذه العلاقات والوشائج بعد ظهور الإسلام، وتُوجت بما منحه الدين الإسلامي من حقوق وواجبات تنظم الحياة، وتزيد من عمقها الاجتماعي.

وكان من عادة العرب حين يخْطِبُون أن يتقدم الخاطب إلى أهل المخطوبة يلتمس منهم الزواج والمصاهرة، فيبدي رغبته في ذلك، ويذكر من فضائله ومزاياه ما يكافئ فضائل القوم الذين يخطب منهم، فيرد عليه أهل المخطوبة بما يناسب المقام.

من هذا فخُطب الإملاك هي: الخطب التي تلقى في مجالس عقد الإملاك من راغب الزواج أو وليه، وردٌّ ولي المخطوبة بما يناسب طلبهم من قبول أو رفض.

وخطب الإملاك من أشد أنواع الخطب بناء، وأحكمها صنعة، وكان الشعراء يُعلُون من شأن الخطيب إذا كان بارعاً فيها، ومن ذلك قول «أبي مسمار العكلي» يمدح خطيباً اسمه عامر:

لله درُّ عامـــــر إذا نطـــــق في «حَفل إملاك» وفي تلك الحلَقْ[1]

وقد شهد لصعوبة خطبة الإملاك عمر بن الخطاب - رضي الله عنه -، فقد روي عنه أنه قال: «ما يتصعدُني كلامٌ كما تتصعدني خُطبة النكاح»[2].

فعمر - رضي الله عنه - رغم فصاحته وقوة بيانه كان يشعر بمشقة كبيرة، وصعوبة بالغة في إعداد خطبة الإملاك، ورغم صعوبتها ومشقتها، حفلت المصادر الأدبية بعدد لا بأس به من هذه الخطب؛ كانت مرآةً صادقة لحياة قائليها، ومظهراً من مظاهر الحياة الاجتماعية التي تصور علاقة الناس فيما بينهم.

ولمّا كان جنس الخطبة من النثر الفني الذي «يقصد به صاحبه إلى التأثير في نفوس سامعيه، والذي يحفل فيه من أجل ذلك بالصياغة وجمال الأسلوب»[3] إلى جانب كونه خطابا تواصليا ينبني على الفعل الإنجازي المدعوم بالتأثير البلاغي الذي يتوسل بالآليات التي تمنح النصّ النثري خصائص الإقناع والإمتاع في آن واحد؛ عمدت إلى القراءة المتأنية في هذا النصّ النثري، فوجدته يشتمل على مضامين معرفية تسهم في بناء العلاقات، وتعميق الروابط الاجتماعية بين الأسر والأقارب ومَن يرتبطون بالمصاهرة والنسب، متسماً بالوجازة في التعبير، واختيار الكلمات الموحية، والصورة البلاغية المعبرة؛ مما دفعني إلى اختياره موضوعاً للبحث والمدارسة.

هيكل الدراسة:

قامت هذه الدراسة بعد المقدمة على تمهيد وثلاثة مباحث وخاتمة، وقد شمل التمهيد:

- مفهوم خطبة الإملاك.
- رسوم خطبة الإملاك وطريقة أدائها.
- صعوبة خطبة الإملاك ومشقتها.

المبحث الأول: مفهوم الحصر والعيّ في الخطابة وأسبابه.

المبحث الثاني: المعاني والأفكار التي تناولتها خطب الإملاك.

المبحث الثالث: بنية خطبة الإملاك وتناولت فيه:

أولاً: جماليات البناء الخارجي وفيه:

- براعة الاستهلال.
- حسن التخلص.
- صلب الموضوع.
- الخاتمة.

ثانياً: جماليات الأداء الفني وفيه:

- النسيج اللغوي.
- البنية الإيقاعة.
- التصوير الفني.
- الوحدة الموضوعية.

ثم جاءت الخاتمة التي تضمنت أهم نتائج البحث وتوصياته.

منهج البحث:

أما بخصوص المنهج الذي اتبعته، فقد اجتهدت أن يقوم هذا البحث على المنهج الفني المتكامل، الذي يفيد من جميع المناهج النقدية متخذا من النّص النثري - الخطبة - مداراً للدراسة يلتحم معه ويستكشف أبعاده وخصائصه، وهو منهج له فعاليته في الكشف عن السمات التي تميز بلاغة النصّ النثري، في بعديه المعرفي والجمالي. وذلك في ضوء السياق الثقافي الذي انبثق عنه، والغايات التي صيغ من أجلها.

والله أسأل أن يلهمني الصواب، وأن يجعل هذا البحث لبنة صالحة؛ لإبراز مكانة تراثنا النثري على وجه الخصوص، وصلى الله وسلم على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

التمهيد:

أولاً: مفهوم خطب الإملاك:

مادة «خَطَبَ» في المعاجم اللغوية تدل على معانٍ منها:

- «الأمر» و«الشأن» اللذان تقع فيهما المخاطبة سواءٌ عظم ذلك أم صغر، فيقال: خَطْبٌ وخُطُوبٌ[4]. ومنه قوله تعالى: ﴿قَالَ فَمَا خَطْبُكَ يَسَٰمِرِيُّ ﴿٩٥﴾﴾[5].
- «المواجهة والمراجعة في الكلام» بمعنى: الخطاب ومنه، المخاطبة، مفاعلة من الخطاب والمشاورة[6].

والخطبةُ «اسم للكلام الذي يتكلم به الخطيب، فيوضع موضع المصدر؛ وجمعها خُطَبٌ، ورجل خطيبٌ: حسن الخُطْبَة، والجمع: خُطَبَاء، وخَطُبَ - بالضم - خطابةً : أي صار خطيباً»[7].

واشتق ذلك من «الخطب» وهو الأمر الجلل؛ لأنه إنَّما يقام بالخطب في الأمور التي تجلُّ وتعظم»[8].

والمِلاك والإملاك: التزويج وعقد النكاح، يقال: قد أملكنا فلاناً فلانة إذا زوجناه إياها[9]، ويقال للرجل إذا تزوج قد ملك فلانٌ، وشهدنا إملاك فلان ومِلاكه ومَلاكه[10].

وفي الأثر «من شهد مِلاَكَ امرئ مسلم»[11].

وخُطبة الإملاك: - بالضم- هي الخطبة التي تلقى في مجالس عقد الإملاك من راغب الزواج أو وليه أو العاقد أو من أحد أشراف القوم ،ثم رد ولي المخطوبة أو من ينوب عنه بما يناسب طلبهم من قبول أو رفض[12].

وكان العرب منذ الجاهلية يخطبون المرأة إلى أبيها أو أخيها أو عمها، فإذا كان يوم العقد اجتمع القوم ونحرت لهم الذبائح وخطب خطباءٌ من آل الزوجين وحصل إشهاد الحاضرين على قبول الزواج.

وكان من عادة العرب حين يخطبون أن يذكروا من فضائلهم ومزاياهم ما يكافئ فضائل القوم الذين يُخْطَبُ منهم، فيرد عليهم أهل المخطوبة بما يناسب المقام، وقد جرى العرف منذ العصر الجاهلي على هذا الأمر.

ولما كانت الخطابة من جنس النثر الفني الذي يحتفل فيه بالصياغة الفنية وحسن الأداء ويعمد فيه صاحبه إلى قوة الإقناع والتأثير في المستمعين عمد إليها خطباء الإملاك فكانت القوة التي تدعم آراءهم وتستميل الآخرين؛ ولهذا نجدهم يخطبون «في الصهر والزواج وابتغوا دائماً في كلامهم أن يؤثر في نفوس سامعيهم بما حققوا له من ضروب بيان وبلاغة»[13].

ولمّا جاء الإسلام أقرَّ خطبة الإملاك[14]؛ لما فيها من المصلحة، فالخطبة مبناها على التشهير والإعلان وجعل الشيء بمسمع ومرأى من النَّاس وهذا مما يراد التماسه في النكاح[15] ليميز النكاح مِن السفاح.

والخطبة لا تكون إلا في الأمر عظيم الشأن جليل القدر، وجعل النكاح أمراً عظيماً في نفوس الناس من أعظم المقاصد التي حثَّ عليها الإسلام. كي يبقى النكاح آية من آيات الله الباهرة ، وسنة من سننه الكونية.

ثانياً: رسوم خطبة الإملاك وطريقة أدائها:

من عادات العرب في الجاهلية – كما سبق الإشارة إلى ذلك – أنَّهم كانوا يخطبون المرأة إلى أبيها أو أخيها أو عمها، وكان الخاطب في الجاهلية إذا قصد أهل بيت ليخطب منهم يقول لهم: «أنعموا صباحاً» ثم يقول: « نحن أكفاؤكم ونظراؤكم، فإنْ زوجتمونا فقد أصبنا رغبة وأصبتمونا ، وكنَّا لصهركم حامدين، وإن رددتمونا لعلة نعرفها رجعنا عاذرين»[16]، ثم يجيب ولي أمر المرأة جواباً مناسباً يضمِّنه الرضا والقبول فتكون المرأة قد خطبت لذلك الرجل، أو يضمنه الرفض فيحصل بذلك الاعتذار.

ووصف بعض أهل الأخبار طريقة أخرى من طرق خطب الإملاك عند بعض أهل الجاهلية إذ كان الرجل في الجاهلية يأتي الحيَّ خاطباً فيقوم في ناديهم فيقول: «خِطْبٌ ! أي جئت خاطباً، فيقال له بعد الموافقة: نِكْحٌ ! أي قد أنكحناك، وهي كلمة كانت العرب تتزوج بها»[17].

وفي سياق آخر يقول الجاحظ مصوراً خطبة قريش للنساء في الجاهلية: «كانت خطبة قريش في الجاهلية – يعني خطبة النساء – باسمك اللَّهُمَّ ذُكِرَتْ فُلانة[18] وفلان بها مشغوف»[19]، فيجاب بقولهم: «باسمك اللهم لك ما سألت، ولنا ما أعطيت»[20].

ولما جاء الإسلام استمرت خطب الإملاك غير أنها ارتدت ثوباً يغاير ثوبها القديم ، فأصبح لها أصولها الخاصة بها ورسومها التي تميزها عن غيرها من الخطب.

وكان من هذه الرسوم أن يخطب الخطيب جالساً لا قائماً، على خلاف المعهود من حال الخطيب في جميع أنواع الخطب الأخرى، حيث اعتاد الخطيب أن يعتلي منبراً، أو يقف على شُرُف من الأرض أو على ظهر دابة؛ ليشرف على سامعيه ، وليحصل منهم التطلع إليه[21].

وقد بَيَّن «الهيثم بن عدي» هذه الهيئة الخاصة بخطب الإملاك بقوله: « لم تكن الخطباء تخطب قعوداً إلا في خطبة النكاح »[22].

وجلوس الخطيب أثناء خطبة الإملاك قد يسبب لبعضهم حرجاً وتبرماً؛ لأنَّ وقوفه يمنحه شعوراً بالتدفق والتميز الذي يحتم عليه أنْ يكون جريئاً في خطابته فإذا خطب جالساً قلّت رغبته في تحبير القول وتجويده. فإذا سلم الخطيب من مشقة ذلك امتدح لحذقه واقتداره.

ولهذا امتدح «الحارث الأعور» علي بن أبي طالب، رضي الله عنه، بقوله: « والله لقد رأيت علياً، وإنَّه ليخطب قاعداً كقائم ! ومحارباً كمسالم!»[23] يريد بقوله: قاعداً أي في خطبة النكاح والإملاك[24].

وكان بنو أمية يفاخرون بمعاوية، رضي الله عنه، وأنَّه: «أخطب الناس قائماً وقاعداً، وعلى منبر وفي خطبة نكاح»[25].

ومن رسوم خطب الإملاك أنَّه يستحب من الخاطب الإطالة ومن المخطوب إليه التَّقصير، وهذا ما أشار إليه «الجاحظ» بقوله: «والسنة في خطبة النكاح أن يطيل الخاطب ويُقَصِّر المجيب»[26]. والمقصود بالسنة في كلام الجاحظ الطريقة والمنهج الذي يحتذى به، وقد أكد «الأصمعي» ذلك بقوله: «كان رجالات قريش من العرب تستحب من الخاطب الإطالة ، ومن المخطوب إليه الإيجاز»[27].

ومن أمثلة ذلك أنَّ «محمد بن الوليد» خطب إلى[28] «عمر بن عبدالعزيز» فتكلم بكلام طويل[29]، وفي رواية « فتكلم بكلام جاز الحفظ»[30].

فقال عمر يجيبه: «الحمد لله ربّ العزة والكبرياء، وصلى الله على محمد خاتم الأنبياء، أمّا بعد: فقد حَسُنَ ظَنٌّ من أودعك حرمته، واختارك ولم يختر عليك»[31].

ولعل الحكمة من إطالة الخاطب هي إشعار أهل المرأة بصدق الرغبة وجدية الاختيار، بينما الإيجاز من المخطوب إليه يدل على سرعة الإجابة؛ لأن المرأة مطلوبة لا طالبة، وهذا ما أشار إليه «الأصمعي» بقوله: «كانوا يستحبون من الخاطب إلى الرجل حرمته الإطالة؛ لتدل على الرغبة، ومن المخطوب إليه الإيجاز؛ ليدل على الإجابة»[32].

ومن سننها أيضاً، استهلالها بحمد الله وتمجيده، والصلاة والسلام على النبي، صلى الله عليه وسلم، وكان خلوها من ذلك منقصة لقيمتها.

فقد روى «الجاحظ» أنَّ «الفضل بن عيسى الرَّقاشي» خطب امرأة من تميم لنفسه، فلما فرغ من خطبته قام أعرابي منهم يجيبه فقال: «توسلت بحرمة، وأدليت بحق، واستندت إلى خير، ودعوت إلى سنَّة، ففرضك مقبول، وما سألت مبذول، وحاجتك مقضية إن شاء الله تعالى»[33].

فقال «الفضل» بعد ذلك معلقاً على خطبة الأعرابي: «لو كان الأعرابي حمد الله في أوله، وصلى على النبي، صلى الله عليه وسلم، لفضحني يومئذٍ»[34] يريد أن يقول: لكشف نقصي بتمام قوله وكماله.

ثالثاً: صعوبة خطبة الإملاك ومشقتها:

شهد بمشقة خطب الإملاك «عمر بن الخطاب» رضي الله عنه، كما سبق في قوله: «ما يتصعدني[35] كلام كما تتصعدني خطبة النكاح»[36].

هذا الشعور الذي عبَّر عنه عمر، رضي الله عنه، بقوله «**يتصعدني**» ينبئ عن حالة من المعاناة التي تنتابه وتثقل عليه، والتي تتمثل في صورة

حسِّية من ضيق النفس وكربة الصدر والرهق المضني وهو يبحث عن مقاطع الكلام.

فعمر، رضي الله عنه، مع قوة بيانه وتفننه في ضروب القول كان يشعر بمشقة خطب الإملاك وما تحدثه من جهد وعناء في نفسه.

وقد حاول بعض النُّقّاد تعليل قول «عمر» رضي الله عنه، في المشقة التي كان يعانيها حين يتصدى لهذا الضرب من الخطابة دون غيره.

فابن «المقفع» يرى أنَّ هذه المشقة تعود إلى «قرب الوجوه من الوجوه ونظر الحداق[37] من قرب في أجواف الحداق؛ ولأنه إذا كان جالساً معهم كانوا كأنَّهم نظراء أكفاء فإذا علا المنبر صاروا سوقه ورعية»[38].

والتمس بعض النقاد علةً أخرى لتفسير هذه المشقة حيث رأوا أنَّ خطيب الإملاك لا يجد بداً من تزكية نفسه، إنْ كان يخطب لنفسه أو تزكية من يخطب له، فلعل «عمر» رضي الله عنه، كره أن يُمَدّحَ الخاطب بما ليس فيه فيكون قد قال زوراً وغرَّ القوم من صاحبه[39].

وقد رفض «الجاحظ» هذا التعليل – بعد إيراده – قائلاً: «وَلَعَمْري إنَّ هذا التأويل ليجوز إذا كان الخطيب موقوفاً على الخطابة، فأما «عمر ابن الخطاب» – رحمه الله – وأشباهه من الراشدين فلم يكونوا ليتكلفوا ذلك إلا فيمَنْ يستحق المدح»[40].

ورفضُ «الجاحظ» لهذا الرأي يعود إلى استبعاد أن يصدر من «عمر» رضي الله عنه وأمثاله من الخلفاء الراشدين نوع من المداهنة والتكلف في تزكية من لا يستحق المدح، بينما لا غنى للخطيب في مثل هذا المقام من الإطراء المحمود للخاطب وبيان محاسنه التي تُرَغِّبُ في مثله.

وقد علق «العقاد» على هذين الرأيين بقوله: «كلا القولين جائز في بيان وجه المخالفة بين طبع عمر والتَّكلم في محافل النكاح، فهو مطبوع

على أن يتكلم إلى النَّاس كلام رجل يقود الرجال، ومطبوع كذلك على الصدق الذي تثقل على صاحبه المداهنة، وهي مما لا غنى عنه في هذا المقام ولو كان الخاطب من الأكفاء»[41].

والذي يظهر أنَّ استصعاب عمر، رضي الله عنه، لخطب الإملاك يرجع - كما رأى ابن المقفع - إلى أمور عدة تعود في جملتها إلى طبيعة هذا النوع من الخطب، وما يتطلبه من رسوم مقررة وأساليب مخصوصة لا يستطيع الخطيب عنها محيداً، فقرب الوجوه من الوجوه، ونظر الحداق من قرب في أجواف الحِداق تجعل لخطبة الإملاك صُعَدَاء[42]، وتورث لصاحبها اللَّجلجة والانقطاع والبُهْرَ والعرق، ولا يسلم من مشقة ذلك إلا المطبوع الحاذق الواثق بغزارته واقتداره.

وما تتطلبه خطب الإملاك من الجلوس يبعث في نفس الخطيب شعوراً بأنَّه وجلساءه نظراء أكفاء؛ مما يقلل رغبته في تحبير القول وتجويده، ويجعل كلامه يشبه حديث المجالس وكلام الناس المعتاد الذي يخلو من الإثارة والانفعال ويحرمه من استخدام الإشارة والحركة أثناء خطبته مما يضعف نشاطه ويقلل حيويته.

وعلى العكس من ذلك، فوقوف الخطيب وارتقاؤه على مرتفع، يمنحه شعوراً بالتفرد والتميز، ويحتم عليه أن يكون جريئاً منفعلاً.

كما أنَّ الخطيب الذي جبل على الابتكار في المعاني والتفنن في الأساليب يجد نفسه محصوراً في هذا النوع من الخطب؛ مما يشعره بضيق مجال القول وانحصاره في أساليب مخصوصة الأمر الذي زاد من صعوبتها على الخطباء.

وقد بلغ من عجز النَّاس في العصور المتأخرة عن إعداد خطب الإملاك بأنفسهم أنَّ غيرهم كان يصنعها لهم كما فعل الخطيب ابن نباتة الفارقي[43] حيث صنع خطباً للنكاح يتلوها الخطباء في مجالس

عقد الإملاك أو ينسجون على منوالها وطريقتها وهي خطب جاهزة ونماذج معدة تفتقد الصدق الفني وتنأى عن الواقعية؛ مما يفسر لنا مشقة هذا النوع من الخطب وصعوبتها.

المبحث الأول: مفهوم الحصر والعيّ في الخطابة:

خطب الإملاك - كما سبق - تعد من أشد أنواع الخطب إجهاداً للذهن وكداً للخاطر، فهي تكلف قائلها كثيراً من الجهد والعناء، وما أكثر الذين اعتراهم الحصر والعيُّ وارتجَّ عليهم حين كانوا يتهيؤون لإلقاء خطب الإملاك[44].

وكان الشعراء يعلون من شأن الخطيب إذا كان بارعاً فيها، كما في قول «أبي مسمار العكلي» يمدح خطيباً اسمه عامر:

لله درُّ عامر إذا نطق ... في حفل إملاك وفي تلك الحلق

ليس كقوم يعرفون بالسَّرَق[45] ... من خطب النَّاس وممَّا في الورق

يلفِّقون القول تلفيق الخَلَق ... من كلِّ نضَّاح الذَّفَاري بالعرق[46]

إذا رمته الخطباء بالحدق[47]

وقد علق «الجاحظ» على هذا بقوله: «**وإنَّما ذكر خطب الإملاك؛ لأنهم يذكرون أنه يعرض للخطيب فيها من الحصر أكثر مما يعرض لصاحب المنبر**»[48].

والحصر: ضرب من العيِّ، وهما بمعنى واحد، وهو العجز عن الكلام، وعدم القدرة على النطق[49].

يقال: حصر الرجل: إذا ضيق عليه وأحيط به، وحَصِرَ الرجل: إذا لم يقدر على الكلام، وحصر صدره: أي ضاق والحصرُ: ضيق الصدر. وأحصره المرض: إذا منعه من السفر أو من حاجة يريدها، يقال: حصرني الشيء: أي حبسني، والحصور الذي لا يأتي النساء؛ لأنه حبس عنهنّ ومنع[50].

وبالرجوع إلى دلالة كلمة «حصر» بشقيها الحسي والمعنوي، نجد أنها تدور حول المنع والحبس والتضييق، وكلها معان تنتاب الخطيب الذي يرتج عليه في الخطبة ويعجز عن الكلام فيما يريد.

وقد فطن الجاحظ إلى تباين درجة قيام الألفاظ بالمعاني، حين بدأ مفتتح كتابه البيان والتبيين بقوله: «**اللهم إنّا نعوذ بك من فتنة القول، كما نعوذ بك من فتنة العمل، ونعوذ بك من التكلف لما لا نحسن كما نعوذ بك من العجب بما نحسن، ونعوذ بك من السلاطة والهذر، كما نعوذ بك من العيّ والحصر**»(51).

من خلال تأمل هذا النصّ يتضح أن درجة قيام الألفاظ بأداء المعاني لا تخلو من ثلاثة أقسام:

- **هذر**: وهو التزيد في الكلام بما يضر المعنى وهو من آفات الكلام في «كل شيء ينتفع بفضله إلا الكلام فإنَّ فضله يضر»(52).
- **حصر**: وهو ما يعتري اللسان من عجز وعدم قدرة على النطق.
- **بيان**: وهو قيام الألفاظ بأداء المعاني تامة دون نقص، (الفكرة التي قام عليها كتاب البيان والتبيين).

ودرجة الحصر في الكلام، والعيِّ في الخطاب أسوأ آفات اللسان، وصاحب ذلك ألوم من البليغ المتكلف لأكثر مما عنده؛ ولهذا قال الجاحظ: «ثم اعلم - أبقاك الله - أنَّ صاحب التشديق والتقعير والتقعيب من الخطباء والبلغاء، مع سماحة التكلف، وشنعة التزيد، **أعذر من عيّ يتكلف الخطابة، ومن حصر يتعرض لأهل الاعتياد والدربة**، ومدار اللائمة ومستقر المذمَّة حيث رأيت بلاغة يخالطها التكلف، وبياناً يمازجه التزيد، إلا أنَّ تعاطي الحصر المنقوص مقام الدرب التَّام، أقبح من تعاطي البليغ الخطيب، ومن تشادق الأعرابي القحّ»(53).

والحصر الذي يعتري الخطباء على المنبر أو في خطبة الإملاك يرجع إلى أمور عدة، لعل من أهمها: ما يفجأ نظر الخطيب أو سمعه فيبعث في نفسه الدهشة والغرابة، أو ما يطرأ عليه من الحيرة بسبب ما يخافه أو يتوهمه.

وقد نبّه أبو هلال العسكري، إلى هذين السببين بقوله: «الحيرة والدهشة يورثان الحبسة والحصر، وهما سبب الإرتاج»[54] ومن أخطر ما يواجهه الخطيب؛ فسرعان ما تظهر آثار ذلك عليه، فيجفّ لسانه ويتصبب عرقه وتخور قواه الذهنية.

وطول انقطاع المرء عن الخطابة مما يورث الحصر؛ ولهذا قيل لخالد بن صفوان: «إنك لتكثر! فقال: لتمرين اللسان؛ فإن حبسه يورث العقلة»[55].

وقد يعود سبب الحصر إلى حالات نفسية تعتري الخطيب بسبب هيبة طارئة أو كلال في الجسم أو اعتلال في مزاج النفس ونحو ذلك.

وهذه الأحوال الطارئة قد تحدث للخطيب البليغ، ومَن لديه دربة وخبرة في مواجهة الجماهير، فكيف بمن دون ذلك؟

ولا غضاضة في حصول ذلك للخطيب مادام لديه القدرة على حسن التخلص من الموقف، وإنَّما العيب أن يأتي الخطيب إذا حصر بحماقات تؤخذ عليه، كما فعل مصعب بن حيَّان حين خطب خطبة إملاك فارتجّ عليه ثمّ قال: «لقنوا موتاكم قول: لا إله إلا الله. فقالت أم الجارية: عجل الله موتك»[56] وخطب أمير الموالي خطبة نكاح فحصر فقال: «اللهم إنا نحمدك ونستعينك ونشرك بك»[57].

والذي ينبغي للخطيب في مثل هذا أن يحسن التخلص من الموقف الذي حصر فيه بسرعة البديهة فيوجه الكلام إلى شيء آخر، ثمّ ينصرف، كما فعل عثمان بن عفَّان، رضي الله عنه، في أول خطبة

خطبها عقب استخلافه فبعد أن صعد المنبر مكث طويلاً ثم قال: «أيها الناس، إنَّ أول كلّ مركب صعب، وإن أعش فستأتكم الخطب على وجهها، وسيجعل الله بعد عسر يسرا»[58] وعثمان، رضي الله، عنه رجل يفيض بالحياء والرقة، مما أورثه عدم القدرة على تخطي صعوبة مقام الخلافة وأهواله؛ فحصر في أول بيان له. وصراحته بصعوبة الموقف وأنه سيعود إلى قوة حجته وبيانه؛ مما أسهم في حسن تخلصه.

ومن ذلك أن معاوية، رضي الله عنه، لمَّا ولي الخلافة صعد المنبر فحصر ومكث طويلاً ثم قال: «أيها الناس، إني كنت أعددت مقالاً أقوم به فيكم فحجبتُ عنه؛ **فإنَّ الله يحول بين المرء وقلبه، كما قال في كتابه**، وأنتم إلى إمام عدل أحوج منكم إلى إمام خطيب، وإني آمركم بما أمر الله به ورسوله، وأنهاكم عمَّا نهى الله عنه ورسوله، وأستغفر الله لي ولكم»[59] ولا شك أن ثقة معاوية ورباطة جأشه، وظهور حجته من خلال استدلاله بالآية الكريمة أسهم في حسن تخلصه.

أو يعتذر الخطيب عن الكلام في هذا الموقف ويعد بأنه سيتكلم في موقف آخر كما فعل خالد القسري، فإنَّه وقف مرة على المنبر فحصر، ثم تهيأت له مندوحة فقال: «إنَّ هذا الكلام يجيء أحياناً، ويعزب أحياناً، فيسيح عند مجيئه سيبه[60] ويعز عند عزوبه طلبه، ولربما كوبر فأبى، وعولج فنأى، فالتأني لمجيّه خير من التعاطي لأبيه، وتركه عند تنكره أفضل من طلبه عند تعذره، وقد يرتج على البليغ لسانه، ويختلج من الجريء جنانه، وسأعود فأقول إن شاء الله»[61].

ومن أحسن ما تخلص به البلغاء عند الحصر قول علي بن داود في أول خطبة خطبها، فبعد أن صعد المنبر حمد الله ثم قال أما بعد، فامتنع عليه الكلام فمكث برهة ثم قال: «أما بعد، فقد يجد المعسر ويعسر الموسر، ويفل الحديد، ويقطع الكليل، وإنما الكلام بعد الإفحام

كالإشراق بعد الظلام، وقد يعزب البيان، ويعتقم الصواب، وإنما اللسان مضغة من الإنسان يفتر بفتوره إذا نكل، ويثوب بانبساطه إذا ارتجل، ألا وإنا لا ننطق بطرا، ولا نسكت حصرا، بل نسكت معتبرين، وننطق مرشدين، ونحن بعد أمراء القول فينا وشجت أعراقه وعلينا عطفت أغصانه ... ومن بعد مقامنا هذا مقام وبعد أيامنا أيام يعرف فيها فضل البيان، وفصل الخطاب، والله أفضل مستعان ثم نزل»[62].

وقد يتوسل بعض الخطباء عندما يرتج عليهم على المنبر أو في خطبة إملاك ببعض عيوب الكلام التي منها:

- **الاستعانة**: وهي أن يدخل في الكلام ما لا حاجة بالمستمع إليه[63]. وهي حيلة يتوسل بها الخطيب للهروب من الموقف.

ومن الاستعانة «أن يقول عند مقاطع كلامه: يا هناه، ويا هذا، ويا هيه، واسمع مني واستمع إليَّ وافهم عنِّي، أوَلست تفهم، أوَلست تعقل. فهذا كله وما أشبهه عيٌّ وفساد»[64].

ولما سئل العتابي عن الاستعانة قال: «يقول عند مقاطع كلامه: يا هناه، واسمع، وفهمت! وما أشبه ذلك، وهذا من أمارات العجز ودلائل الحصر، وإنَّما ينقطع عليه كلامه فيحاول وصله بهذا فيكون أشدَّ لانقطاعه»[65].

- **الإعادة**: والمقصود بذلك إعادة الكلام على المخاطبين بعد أن سمعوه وهذا «أشد من نقل الصخر»[66] فتكرار الألفاظ وإعادتها من علامات انقطاع الكلام عن الخطيب ومن أمارات الحصر، وربما لجأ إليه الخطيب عند الحصر حيلة؛ لاستجداء معنى يخلصه، أو استدعاء كلام يصل به انقطاعه. والبليغ «من أفهمك حاجته من غير إعادة، ولا حبسة، ولا استعانة»[67].

المبحث الثاني: المعاني والأفكار التي تناولتها خطب الإملاك:

يتناول هذا المبحث المعاني والأفكار التي جاءت في ثنايا خطب الإملاك وذلك باستقراء نتاج الخطباء، وهو أمر تفرضه طبيعة دراسة النثر الفني.

والمعنى يعد أحد العناصر الأساسية التي يتكون منها النص الخطابي فهو العنصر العقلي في الخطبة ومظهر فكر الخطيب وثقافته ووعيه بالمعارف التي يتعرض للحديث عنها أو التي يستمد أفكاره منها ولذا فإنه « لا يحق أن يسمى أدباً إلا ما كان له حظ من أفكار راقية ومعانٍ سامية، وإنَّ قيمة الأثر الأدبي تكبر بما فيه من عمق في المعاني وكثرةٍ في الحقائق»(68).

وإذا كان الشعر والنثر يشتركان في التعبير عما في النفس من فكر وشعور فإن النثر «ينزع دائماً إلى طبيعته التقريرية وأصله العقلي النافع»(69).

ومن هنا تغلب عليه صفة الإفادة والإبلاغ بخلاف الشعر الذي تسود فيه صفة التأثير(70). وخطبة الإملاك تعبير واضح عن الرغبة في الزواج، وهي خطوة أساسية في طريق الالتزام، ولهذا تصدر بعد رغبة صادقة وتوجيه مخلص.

والمتأمل في خطب الإملاك يجد أن المعاني التي يتحرك من خلالها الخطيب هي معانٍ محدودة والإبداع يأتي في قدرة الخطيب على الإيجاز المكثف وتعميق الفكرة في كلمات محدودة، مشبعة بالمعاني الكثيرة ومن أهم تلك القيم.

الحث على الزواج:

يأتي الحث على الزواج وبيان أهميته على رأس الموضوعات التي أكد عليها خطباء الإملاك، ومن ذلك أن النبي، صلى الله عليه وسلم،

لما خطب في زواج علي بن أبي طالب من فاطمة، رضي الله عنهما، قال: «إن الله جعل المصاهرة نسباً لاحقاً وأمراً مفترضاً ، وشَّج به الأرحام وألزمه الأنام، قال تبارك اسمه وتعالى ذكره، ﴿وَهُوَ ٱلَّذِى خَلَقَ مِنَ ٱلْمَآءِ بَشَرًا فَجَعَلَهُۥ نَسَبًا وَصِهْرًا ۗ وَكَانَ رَبُّكَ قَدِيرًا ﴿٥٤﴾﴾[71] فأمر الله يجري إلى قضائه، ولكل قضاء قدر ولكل قدر أجل، «يمحو الله ما يشاء ويثبت وعنده أمُّ الكتاب»[72]. فالنبي، صلى الله عليه وسلم، يؤكد أن المصاهرة صلة ربانية جعلها الله بين الزوجين وما يتفرع منهما نسباً لاحقاً ، وشَّج بها الأرحام وجعلها مشتبكة متصلة كما تشتبك الأغصان والعروق في لحمة مترابطة البنيان وثيقة الصلة ، وكان ذلك أصل نظام الاجتماع البشري لنشأة القبائل والشعوب وتعارفهم.

والصهر: اسم لما بين المرء وقرابة زوجه من العلاقة وأصله من إذابة الشيء وإنما سميت المناكح صهراً لاختلاط الناس بها كما يختلط الشيء إذا صهر[73]. ويسمى مصاهرة لأنه يكون من جهتين، وهو آصرة اعتبارية تقوم بالإضافة إلى ما تضاف إليه، فصهر الرجل قرابة امرأته وصهر المرأة قرابة زوجها، ولذلك يقال صاهر فلان فلاناً إذا تزوج من قرابته ولو قرابةً بعيدةً[74].

ولمّا كان الزواج يقوم على أساس الترابط وتقوية أواصر المحبة بين العائلات وتوثيق الصلات الاجتماعية أكدَّ النبي، صلى الله عليه وسلم، في خطبته أنّ الله وشَّجَ به الأرحام، وألزم به الأنام ، فكان ذلك تأكيداً على دعامة هذه العلاقة التي في مهادها تنمو وتتطور الأسرة، ومن دوحتها الباسقة تمتد سلالة الأجيال.

وخطب «الحسن البصري» رحمه الله، خطبة إملاك فقال: « أما بعد، فإنَّ الله جمع بهذا النكاح الأرحام المنقطعة والأنساب المتفرقة، وجعل ذلك في سُنَّة من دينه، ومنهاج واضح من أمره »[75].

و«الحسن البصري» - رحمه الله - يؤكد في هذا النص أن الله جمع بهذا النكاح الأرحام المتباعدة والأنساب المتفرقة ،وجعل هذه الوشيجة سبباً في بناء لحمة قوية وعلاقة متينة بين الأفراد والعشائر إذْ تطفي هذه العلاقة نار العداوة والشحناء بين المتنافرين وتمزج المتصاهرين في علاقة متينة تسودها المحبة والألفة ؛ولذا كان العرب في الجاهلية يجتذبون البعداء ويتألفون الأعداء بالمصاهرة حتى يرجع المنافر مؤنساً ويعود العدو موالياً ،وكان ذلك من مقاصدهم المعروفة في الزّواج(76). وإلى هذا التمازج والتجاذب في العلاقات الإنسانية الذي ينتج عن المصاهرة أشار الخليفة «المأمون» في خطبة إملاك له فقال: « لو لم يكن في المناكحة آية منزلة، ولا سنة متبعة، إلا ما جعل الله في ذلك من تأليف البعيد، وبرِّ القريب، لسارع إليه الموفق، وبادر إليه العاقل اللبيب»(77).

وفي خطبهم نلمس ما يُرَغِّبُ في الزواج ويحضُّ عليه، ومن ذلك قول «خالد القسري» في خطبة إملاك: «ذكرتم أمراً حسناً جميلاً، وعد الله فيه الغنى والسّعة فلا خلف لموعود الله ولا رادَّ لقضاء الله ، إذا أراد جماع أمر فلا فرقة له، وإذا أراد فرقة أمر فلا جماع له»(78).

وفي قوله: «وعد الله فيه الغنى والسّعة» إشارة إلى أن النكاح سبب في جلب الرزق، فالله وعد أن يجعل الزواج سبيلا إلى الغنى ويمدُّ الناكح الذي يريد العفاف بالقوة التي تجعله قادراً على التغلب على أسباب الفقر، على نحو ما نجد في قوله تعالى: ﴿وَأَنكِحُوا الْأَيَامَىٰ مِنكُمْ وَالصَّالِحِينَ مِنْ عِبَادِكُمْ وَإِمَائِكُمْ ۚ إِن يَكُونُوا فُقَرَاءَ يُغْنِهِمُ اللَّهُ مِن فَضْلِهِ ۗ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ (٣٢)﴾(79) وإلى هذا المعنى أشار «ابن مسعود» رضي الله عنه بقوله «التمسوا الغنى في النكاح »(80).

ومن هنا نلمس أنَّ الخطيب تجافى عن الاقتباس المباشر أو الاستشهاد القرآني الصريح إلى مجرد الإلماح والإيماء وكأنَّه في معانيه قد تمثل القرآن حقَّ التمثل فلم يعد مجرد منطوق يقنع بالاقتطاف منه أو الإحالة إليه ، وإنَّما أصبح محور استلهام له في أفكاره ومعانيه، وفي هذه الحالة يقوم التفكير بالموروث مقام التصريح ويحل البناء بالمذخور القرآني محل التعبير به.

القيم الخلقية:

من المعاني التي تناولها خطباء الإملاك ما يرجع إلى القيم الخلقية التي يشترطونها في القوم الذين سيصاهرونهم؛ وكان لاختيار الزوجين عندهم شروط ومزايا تتلخص في جملة من القيم.

ومن تلك القيم الخلقية التي عرفت عند العرب قديماً وارتضاها المجتمع الإسلامي ما يرجع إلى الحسب والشرف، والحسب عند العربي يتركز على مجد قومه ومفاخره وحسن الأحدوثة ومكارم الأخلاق.

وفي خطبة «أبي طالب» في زواج النبي، صلى الله عليه وسلم، من السيدة خديجة، رضي الله عنها، نلمس فخراً بالحسب والشرف وذلك في قوله:« الحمد لله الذي جعلنا من زرع إبراهيم، وذرية إسماعيل وجعل لنا بلداً حراماً وبيتاً محجوجاً، وجعلنا الحكام على الناس، ثم إنَّ محمد ابن عبدالله ابن أخي من لا يوازن به فتى من قريش إلا رجح عليه: براً، وفضلاً، وكرماً، وعقلاً ومجداً ونبلاً.. »(81).

ثم وقف «ورقة بن نوفل» ابن عم خديجة بنت خويلد يثني على ما قاله أبو طالب فقال: « الحمد لله الذي جعلنا كما ذكرت وفضلنا على ما عددت، فنحن سادة العرب وقادتها، وأنتم أهل ذلك كله.. لا ينكر العرب فضلكم ولا يرد أحد من الناس فخركم وشرفكم»(82).

ففي هاتين الخطبتين المتبادلتين نجد فخراً بالأحساب، والفضائل، والشرف ومكارم الأخلاق، وحسن الأحدوثة وكلها من الصفات التي حرص العرب على وجودها في من سيصاهرون.

وفي معاني هذين النصين نلمس الصدق العاطفي والفني اللذين يسجلان أدقَّ مشاعر العلاقات الاجتماعية القائمة بين الناس، ومن خلال هذا العنصر العاطفي تتحقق إثارة الوجدان، وبعث المشاعر في السامعين مما يحول المعاني والأفكار الذهنية إلى عواطف ينفعل بها السامع، وهذا المحور الوجداني هو الذي ترتكز عليه روابطنا الاجتماعية وصلاتنا النفسية.

ولما خطب «صعصعة بن معاوية» إلى «عامر بن الظَّرِب العدواني» ابنته أجابه عامرٌ لشرف مكانته وحسبه في قومه، وأكد أنَّ ذلك من أعظم أسباب قبوله فقال: «يا صعصعة... النكاح خير من الأَيِّمَةَ، والحسيب كفء الحسيب، والزوج الصالح أبٌ بعد أب، وقد أنكحتك خشية ألا أجد مثلك»(83).

وتأتي أصالة النسب عند الزوجين من الصفات التي كانت تراعيها العرب في اختيارهم، فالنَّسب الأصيل يحول بين المرء وفعل النقائص، وتظهر آثاره على حياة الأسرة؛ لذلك أوصى يحيى بن أكثم قومه بقوله: « لا يكفيكم جمال النساء عن صراحة النسب، فإنَّ المناكح الكريمة مدرجة الشَّرَف»(84). ولا غرو إذاً فالزوجة نبعة من قومها تثمر مثل ثمرهم وتتخلق بأخلاقهم، وما يقال عن المرأة يقال عن الرجل فصاحب النسب الشريف محمود السيرة مرغوب في مصاهرته؛ لأن كرم الأصل لابد أن يظهر أثره على كرم الخلق والسلوك، وهذا ما أكده الخليفة «المأمون» في خطبة إملاك حيث قال: «وفلان من قد عرفتموه في نسب لم تجهلوه، خطب إليكم فلانه فتاتكم، وقد بذل لها من الصداق كذا، فشفعوا شافعنا، وأنكحوا خاطبنا»(85).

دوافع الاختيار:

لعل من أبرز دوافع الاختيار أن يكون هناك نوع من المودة والشعور بالميل والارتياح من طرف ما تجاه طرف آخر من الجنسين أو من كليهما على السواء، وعادة ما ينشأ هذا الدافع في ظل ظروف العلاقات الطبيعية العادية بين الناس، وفي نطاق علاقات التقارب المكاني فيجد راغب الزواج ضالته في الطرف الآخر الذي يشعر بالتجانس معه لتحقيق تلك الرغبة في الزواج، تدعمه هذه المشاعر والأحاسيس القلبية وهذا ما كان يعبر عنه خطباء قريش حين كانوا يقولون في خطبة النساء: «باسمك اللهم ذكرت فلانة، وفلان بها مشغوف»(86) والمشغوف هو الذي بلغ به الحب شغاف قلبه، وشغاف القلب غشاؤه الرقيق، والمعنى أنَّ حبه لفلانة بلغ منتهاه وغشي سويداء فؤاده، وهي كلمة تدل على عمق المشاعر القلبية الصادقة والرغبة المخلصة التي وراء الاختيار.

وقد أومأ رسول الله، صلى الله عليه وسلم، إلى عمه أبي طالب برغبته القلبية في الاقتران بخديجة، رضي الله عنها، وذلك لما رأى فيها من شرف النفس، وطهارة السريرة، ونضج الخلق، والعقل، وأخبر عمه أبا طالب أنها ترغب في مثل ما رغب فيه، فأكد أبو طالب على هذه المودة والشعور بالميل من كلا الطرفين فقال في خطبته: «إن محمد ابن عبدالله ابن أخي... له في خديجة بنت خويلد رغبة، ولها فيه مثل ذلك»(87).

ولما كان ثمةَ تفاوتٌ في المستوى الاقتصادي والثراء المادي بين النبي صلى الله عليه وسلم، والسيدة خديجة، رضي الله عنها، أشار أبو طالب إلى أنَّ قلَّة ذات اليد لا ينبغي أن تؤثر على الاعتبارات الأخرى مثل الصفات الخلقية والتقارب النفسي بينهما، فالمال – وإن كان مهما – ليس هو المعول عليه في غرس السعادة الحقيقية وبناء

الاستقرار الأسري بين الزوجين؛ ولهذا اعتذر أبو طالب بقلة ذات يدي رسول الله، صلى الله عليه وسلم، فقال: «وإن كان في المال قُلٌّ فإنما المال ظل زائل وعارية مسترجعة»[88].

الثناء على الخاطب:

ولا غنى لخطيب الإملاك في مثل هذا المقام من الإطراء المحمود للخاطب وبيان محاسنه التي ترغب في تزويجه، حتى لو كان الخاطب من الأكفاء، وقد سبق الحديث عن تعليل بعض النقاد مشقة خطب الإملاك وأنَّها قد تعود إلى تزكية الخاطب ومدحه بما ليس فيه فيكون الخطيب قد غرَّ القوم من صاحبه، وقد بيِّن «القلقشندي» أن على ملتمس النكاح أن يضمن طلبه بما يدل على وصف المخطوب إليه بما يقتضي الرغبة ويدل الخاطب من نفسه بما يؤدي إلى الكفاية والإسعاف بالطلبة»[89].

وقد يجد الخاطب مشقة كبيرة في مدح نفسه وذكر محاسن أخلاقه حين يتولى خطبة الإملاك بنفسه، فمدح الإنسان لنفسه من أشق الأمور وأعسرها على العاقل السوي. وهذا الشعور بالحرج سيطر على «ابن الفقير» حين خطب لنفسه امرأة من باهلة فقال:

وما حسن أن يمدح المرء نفسه ... ولكنَّ أخلاقاً تُذَمُّ وتمدحُ[90]

ومادام الأمر كذلك فإنَّ المتأمل في خطب الإملاك يلمس ثناءً عاطراً على الخاطب وبيان محاسنه، وأبرز ما نجد من ذلك خطبة أبي طالب في إملاك النبي، صلى الله عليه وسلم، من السيدة خديجة، رضي الله عنها، حيث قال: « ثم إنَّ محمد بن عبد الله ابن أخي من لا يوازن به فتى من قريش إلا رجح عليه: بِرّاً وفضلاً، وكرماً وعقلاً، ومجداً ونبلاً»[91].

فأبو طالب يثني على ابن أخيه ويصفه بالفضائل التي تعارفت عليها العرب واقتضتها البيئة العربية، وأول الصفات وصفه بالفتّوة والشباب

فالزوج الفتى أثير مرغوب؛ لأنه أدنى إلى الزوجة سناً وأشبه بها خلقاً وميلاً، والزوجة تؤثر الفتى القوى على الشيخ الكبير؛ لأنه الأجدر أن يحقق لها سكن النفس وأنس الروح اللذين يولدان الألفة بين الزوجين؛ ولأنه الأقدر على حمايتها، والأجدر على أن ينجب أبناءً أصحاء أقوياء. ثم وصفه بالتميز على أقرانه من قريش فهو لا يوازن به فتى إلا رجح عليه في البر والإحسان وكرم الخلق وسخاء النفس مع ذكاء العقل ونجابته وأرومة نسبه الشريف. فالبر والإحسان من الصفات المرغبة في الخاطب حيث تجعل منه زوجاً حسن العشرة حدباً على زوجه رفيقاً رقيقاً، والكرم والسخاء تجعل منه جواداً كريماً كثير التسمُّح بالبذل والعطاء، والزوجة تؤثر الجواد الكريم؛ لأن جوده يحقق آمالها في حياة سعيدة هنيئة ويكفل لها حياة مستقرة.

وقد يكون الثناء على الزوج من ولي المخطوبة كقول عامر بن الظَّرِب العدواني يجيب صعصعة على خطبته: «يا صعصعة.. الحسيب كفء الحسيب، والزوج الصالح أبٌ بعد أب، وقد أنكحتك خشية ألا أجد مثلك»[92].

ففي هذا النص نلمس ثناءً على الزوج من ولي المخطوبة وإعجاباً بصفاته التي ترغب في مثله فهو ذو نسب أصيل وحسب كريم يجعل منه زوجاً صالحاً يكون للمرأة في حياتها الزوجية الجديدة بمنزلة أبيها في حدبه ولطفه وإحسان معاملتها وحفظ كرامتها وهذا ما عبَّر عنه بقوله: «والزوج الصالح أب بعد أب».

الوصية بالزوجة:

وتأتي الوصية بالزوجة من المعاني التي عمد إليها خطباء الإملاك في خطبهم ومقصداً من المقاصد التي أكدوا عليها، وكثيراً ما كان يجري ذلك على ألسنة أولياء المخطوبة لعلمهم أنَّ الاحتفاء بموليتهم وإكرامها يهيئ لها بيئة سعيدة وحياة كريمة.

وفي خطب الإملاك نلمس وصية الخاطب بوجوب معاملة الزوجة بالحسنى والخلق الكريم، وعادة ما تصدر من قلب يفيض بمشاعر الحب والعطف على موليته التي تنتقل إلى بيت لم تألفه وقرين لم تعرفه، وبيئة جديدة لا عهد لها بها.

وخطبة «عامر بن الظّرِب» تعد صورة رائعة لأحاسيس أب يزوج ابنته من رجل من خارج القبيلة فيوصيه قائلاً: «يا صعصعة، إنك جئت تشتري مني كبدي وأرحم ولدي عندي منعتك أم بعتك... وقد أنكحتك خشية ألا أجد مثلك أفرُّ من السر إلى العلانية أنصح ابناً وأودع ضعيفاً قوياً»[93].

وحين خطب «عثمان بن عنبسة» ابنة «عتبة بن أبي سفيان» أجابه عتبة بقوله: «قد زوجتك وأنت أعزُّ عليَّ منها ، وهي ألصق بقلبي منك»[94].

وفي هذا التعبير نلمس مشاعر الأب الحنون تجاه ابنته، وقد عبَّر عن هذه المكانة بقوله : « هي ألصق بقلي منك »وهو تعبير يجسد مشاعر الرحمة والرأفة فابنته ألصق بقلبه؛ لأنها قطعة منه وامتداد لحياته.

ثم يوصي الخاطب بإكرامها وإحسان عشرتها وعدم الإساءة إليها، وينبهه إلى أن إكرامها وإسعادها يجعل له مكانة كبيرة ومحبة عظيمة في نفسه فيقول :« فأكرمها يعذب على لساني ذكرك، ولا تهنها فيصغر عندي قدرك، وقد قربتك مع قربك، فلا تبعد قلبي عن قلبك»[95].

وهذا النص يشتمل على جدة في المعنى ويكشف عن معرفة بطبيعة النفس التي تميل إلى الإكرام والتقدير، فمشاعر الأب القلبية تدرك أنَّ إكرام المرأة ورعاية حقها والإحسان إليها من السبل التي تهيئ الألفة والمحبة بين الزوجين وتجعل المرأة تميل إلى قرينها الجديد الذي لم تألفه وتسكن نفسها إلى البيئة الجديدة التي لم تعرفها من قبل، فإذا

حلت الألفة والمحبة بين الزوجين ربطت بينهما برباط عميق فإذا نظرة العين، ولمسة اليد، ونطق اللسان، وخفقة القلب ترانيم من التعاطف والمحبة التي تسود حياة الزوجين.

والمتأمل في معاني خطب الإملاك يجدها واضحة بينة لا نرى فيها غموضاً ولا إبهاماً ، فالخطيب في جميع معانيه وأفكاره يتدفق على سجيته غير مستكره لمعانيه ولا متكلف ما ليس في وسعه، ولعل ارتباط الفن الخطابي بالمشافهة والارتجال جعل الوضوح مطلباً ملحاً يدفع خطيب الإملاك إلى أن يقدم خطبته وقد خلت من كل ما يعوق الدلالة والوضوح.

المبحث الثالث: بنية خطبة الإملاك وفيه:

أولاً : جماليات البناء الخارجي:

يذهب كثير من النقاد إلى أنَّ الفارق المميز بين الشعر والنثر الفني هو الوزن، وأنهما يتفقان في معظم القيم الفنية والخصائص الموضوعية ، وإذا كان الأمر كذلك فمن الطبيعي أن يكون الشكل الفني لهما متشابهاً فأجزاء الشعر ومكوناته هي أجزاء النثر نفسها ففي النثر الفني كما في الشعر: (المطلع، والتخلص، والخاتمة) وهي الأجزاء التي تستعطف أسماع المتلقين، وتستميلهم إلى الإصغاء[96]. وإلى هذا التقارب أشار أبو هلال العسكري فقال: « أجناس الكلام المنظوم ثلاثة : الرسائل والخطب ، والشعر ، وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف، وجودة التركيب »[97].

ولا شك أنَّ الخطب أحد أهم أجناس النثر الفني التي كانت تعدُّ إعداداً فنياً يحفل بالتأنق والترتيب ، وهذا من أبرز عوامل نجاحها وحسن تأثيرها في المتلقين.

والمتأمل لخطب الإملاك يجد أنها مقسَّمة الأجزاء فهي تبدأ بمقدمة وثيقة الصلة بالموضوع ، ثم يعقبها الموضوع ثم تنتهي بخاتمة ملتحمة بغرض الخطبة ، وهي بهذه المراحل تكون قد استكملت أجزاء

الخطبة كلها كما قسمها أرسطو[98]. وتقسيم الخطبة إلى هذه الأجزاء المرتبة ليس أمراً حتمياً، بحيث نحكم بالنقص على الخطبة التي تفتقد جزءاً من أجزائها ، وإنما هو تقسيم فني يراد منه جعل الخطبة أكثر قدرة على التأثير والإقناع وأدنى إلى الدقة والكمال،وبعض الخطب لا يمكن أن نحدد لها أقساماً واضحة، بل إن تقسيمها يعدُ لوناً من ألوان التكلف؛ لأنها تتألف من فقرات محددة، وليس بمقدورنا أن نقسمها التقسيم المنطقي المراد ، ولو حاولناه لأتى جافياً متكلفاً.

وفي الحديث عن جماليات البناء الخارجي لخطبة الإملاك سأتناول هذه الأجزاء بشيء من الشرح والتفصيل.

أولاً: براعة الاستهلال:

استفتاح الخطبة هو أول ما يقرع أذن السامع؛ فينشرح لها قلبه، وتطرب لها نفسه؛ فيتشوق لما يأتي بعدها، ويكون ذلك داعية إلى الإصغاء والاستماع.

ومفتتح الخطبة بمنزلة «المطلع» من القصيدة يتوسل بها إلى إثارة السامع وجذب انتباهه؛ ولهذا اشترطوا في من يتصدى لمقصد من مقاصد الكلام أن يكون مفتتح كلامه ملائماً لذلك المقصد دالاً عليه شعراً كان أم نثراً[99].

وبالنظر إلى مقدمات خطب الإملاك نجد أنها متعددة ، فخطبة قريش في الجاهلية كانت عادة ما تبدأ بقولهم: « باسمك اللهم » كما ذكر ذلك الجاحظ[100]. وهو استفتاح بذكر اسم الله تعالى تيمناً وتبركاً بحصول المأمول والظفر بالمطلوب.

وقد تستهل بالتحميد كما في خطبة أبي طالب في زواج النبي، صلى الله عليه وسلم، من السيدة خديجة، رضي الله عنها: «الحمد لله الذي جعلنا من زرع إبراهيم، وذرية إسماعيل، وجعل لنا بلداً حراماً..»[101].

وكما في خطبة النبي، صلى الله عليه وسلم، في زواج فاطمة، رضي الله عنها، حيث بدأها بقوله: «الحمد لله المحمود بنعمته، المعبود بقدرته، المرهوب من عذابه ، المرغوب فيما عنده»[102].

واستهلال الخطب بالتحميد من أحسن الابتداءات يقول «سهل بن هارون»: «وجب على كل ذي مقالة أن يبتدئ بالحمد لله قبل استفتاحها كما بدئ بالنعمة قبل استحقاقها»[103].

ويعلل العسكري لاستجادة الابتداء بالتحميد بأنَّ النفوس تتشوق إلى الثناء على الله، ومن ثم يكون ذلك داعياً إلى الاستماع[104].

وقد تأتي المقدمة بالتحميد إلى جانب ذكر الصلاة على النبي، صلى الله عليه وسلم، وهذه المقدمة هي المقدمة الإسلامية السائدة التي ارتدتها خطب الإملاك في العصر الإسلامي، ومن أمثلة ذلك خطبة شبيب بن شيبة[105] وعمر بن عبد العزيز[106] والمأمون[107].

وقد يخرج الخطيب عن هذا النوع من المقدمة كأن يبدأ خطبته ببيت من الشعر كما فعل ابن الفقير حين خطب امرأة من باهلة فقال:

«**وما حسن أن يمدح المرء نفسه ولكن أخلاقاً تُذَمُّ وتمدحُ**

وإنَّ فلانة ذكرت لي »[108].

والابتداء ببيت من الشعر فيه تنبيه وإيقاظ وتشويق للمستمعين؛ إذ منهم من «يعجبه حسن اللفظ ، ومنهم من يعجبه الإشارة ، ومنهم من ينقاد ببيت من الشعر»[109].

وقد يبدأ الخطيب خطبته بنداء الخاطب مباشرة دون ذكر مقدمة كما في خطبة عامر بن الظرب حين قال: «يا صعصعة؛ إنك جئت تشتري مني كبدي..»[110].

ونداء الخاطب هنا في بداية الخطبة يحفز ذهن السامع ويبعث فيه الإثارة والانتباه، فمد حرف « الياء» ورفع الصوت به وإطالته يؤدي إلى زيادة في التأكيد، وقوة للتنبيه إلى ما يأتي بعده.

ولعل نداء القريب هنا بأداة النداء التي تستعمل للبعيد من باب إنزال القريب منزلة البعيد لعلو مكانته ورفعة منزلته، فيجعل بُعْدَ منزلته كأنَّه بُعْدٌ في المكان[111].

ومن خلال ما سبق يتبين أنَّ مطلع الخطبة يعد مدخلاً يتوسل به الخطيب ليمهد لأفكاره ويستثير انتباه السامعين، ويجعلهم أكثر تهيئاً وتقبلاً لموضوعه.

ثانياً: حسن التخلص:

جرى الخطباء على استعمال صيغة «أما بعد»[112]؛ لتشكل لهم معبراً ينفذون منه إلى موضوعاتهم ، هذه الصيغة تأتي غالباً مرتبطة بالفاء الواقعة في جواب الشرط؛ «لأن» «أمَّا» لا عمل لها إلا اقتضاء الفاء واكتسابها، فإن الفاء تصل بعض الكلام ببعض وصلاً لا انفصال بينه، ولا مهلة فيه، ولما كانت «أمَّا» فاصلة أوتيت بالفاء لترد الكلام على أوله»[113].

ومن أمثلة ذلك قول شبيب بن شيبة: «الحمد لله، وصلى الله على رسول الله، أما بعد، فإن المعرفة منا ومنكم، بنا وبكم تمنعنا من الإكثار»[114]، وقول عمر بن عبدالعزيز: «الحمد لله ذي الكبرياء، وصلى الله على محمد خاتم الأنبياء، أما بعد، فإن الرغبة منك دعتك إلينا، والرغبة فيك أجابت منا »[115].

وقد يكون التخلص بصيغة «ثم إنَّ» وهي صيغة يؤتى بها عندما يكون المرء في حديث فيريد أن ينتقل إلى غيره ، ومن أمثلة ذلك خطبة

أبي طالب «الحمد لله الذي جعلنا من زرع إبراهيم.. ثم إن محمد بن عبدالله»[116].

وخطبة النبي، صلى الله عليه وسلم، في زواج فاطمة: «الحمد لله المحمود بنعمته.. ثم إنَّ الله تعالى جعل المصاهرة نسباً»[117] ومثل هذه الصيغ تجعل التخلص إلى غرض الخطبة سهلاً رشيقاً بحيث لا يشعر السامع بالانتقال؛ لشدة الالتئام والانسجام بين أجزاء الخطبة.

وقد علل أحد الباحثين أهمية التخلص تعليلاً نفسياً حين ربط بين طبيعة النفس الإنسانية وإثارة نفورها إذا تباينت الموضوعات داخل النص الأدبي، وسيقت بلا رابط انتقالي يجمع بينها ويلائم بين أطرافها في ترفق وهدوء؛ وذلك أنَّ النفس إذا اعتادت الشيء وتناغمت مع حركته الشعورية وإيحاءاته التصويرية يصعب نقلها إلى شيء آخر نقلاً مفاجئاً للاختلاف المفاجئ للجو النفسي الجديد[118]. ثم بعد ذلك يدخل الخطيب إلى موضوعه الذي قصد إليه وبنى عليه خطبته.

ثالثاً: صلب الموضوع:

وللموضوع في بنية خطبة الإملاك أهمية كبرى فهو صلب الخطبة والأساس منها.

وموضوع خطبة الإملاك مبني على التركيز والإيضاح ؛ لأن فهم المعنى ووضوحه أساس الإقناع والتأثير، وكثيراً ما كان يمهد الخطيب قبل الشروع في طلبه بالحديث عن فضل النكاح والترغيب فيه وبيان أهميته ومقاصد الإسلام منه.كما في خطبة النبي، صلى الله عليه وسلم[119]، وخطبة الحسن البصري[120] وخطبة المأمون[121].

ولا شك أن هذا التمهيد يدل على مغزى الخطيب،والموضوع الذي إليه قصد، وهذا من المواءمة بين أجزاء الخطبة وحسن بنائها وقد

أشار الجاحظ إلى أهمية ذلك فقال: «فرِّق بين صدر خطبة النِّكاح وبين صدر خطبة العيد ، وخطبة الصلح، وخطبة التَّواهب، حتى يكون لكل فن من ذلك صدرٌ يدل على عجزه، فإنَّه لا خير في كلام لا يدلُّ على معناك، ولا يشير إلى مغزاك»[122].

ولا شك أنَّ التمهيد بذكر فضل النكاح والترغيب فيه قبل الشروع في مقصد الخطيب يعدُّ شديد الصلة بموضوعه ممهداً له بطريقة سهلة ومتدرجة، دون أن يكون هناك انقطاع أو دخول مفاجئ تنفر منه نفوس المتلقين.

ويأتي التمهيد مشتملاً على ذكر محاسن الخاطب وصفاته الخلقية أو الوصية بالزوجة والإحسان إليها وكل ذلك مشعر بالالتحام مع موضوع الخطبة ممتزجاً بها، نلمس هذا الالتئام في خطبة أبي طالب[123]. وخطبة بلال رضي الله عنه[124] وخطبة الحسن البصري[125] والخليفة المأمون[126] وغيرها كثير.

رابعاً: الخاتمة:

تحتل الخاتمة أهمية كبيرة في بنية الخطبة ، فهي آخر ما يطرق الأسماع وأحرى أن يستقر بالنفس ويعلق بالقلب؛ ولذلك أكد النقاد على أهمية العناية بها ورأوا أن تكون ذات لفظ رشيق وأن يكون فيها من حسن الانسجام وإصابة الغرض ما يبقى أحسن الآثار ويجبر ما عساه وقع فيما قبله من التقصير[127].

وخواتيم خطب الإملاك جاءت متعددة الأشكال، وإن كان يغلب عليها التشابه في المعاني والأفكار مع اختلاف في الألفاظ والأساليب.

وعادة ما يختم الخطيب بترغيب أهل المرأة بما أرادوا من الصداق كما في خطبة أبي طالب حيث ختم بقوله: «وما أحببتم من الصداق

فعليّ»[128] وخطبة أيُّوب بن القرية ختمها بقوله: «والأمير معطيكم ما تسألون».

وقد يرشد الخطيب أهل المرأة في نهاية خطبته إلى سنة الاستخارة وأن يكون ردهم خيراً، كما في ختام خطبة الحسن البصري: «فاستخيروا الله وردوا خيراً يرحمكم الله»[129].

أو يختم بالاستغفار له وللحاضرين كما في ختام خطبة المأمون: «فشفعوا شافعنا ، وأنكحوا خاطبنا، وقولوا خيراً تحمدوا عليه وتؤجروا ؛ أقول قولي هذا، وأستغفر الله لي ولكم»[130].

ولا شك أن هذا الختام جاء ملتحماً التحاماً تاماً مؤذناً بتمام الكلام، ساعد في ذلك حسن التخلص والتدرج بقوله «أقول قولي هذا» فمن خلاله نلمس قدرة الخطيب على إيجاد المخرج المناسب للانتقال بالسامع من صلب الموضوع إلى ختامه فلم يعد السامع ينتظر شيئاً بعد ذلك، ولم يعد في نفسه رغبة في المزيد.

ويأتي الختام بالدعاء والاستغفار شديد الصلة بما قبله إذ فيه إشاعة لخلق المحبة والمودة بين الطرفين، وإظهار الرغبة الصادقة في تعميق هذه العلاقة بالدعاء المشعر بالمحبة وصدق المشاعر.

وأما ردُّ أولياء المخطوبة فعادةً ما يختم بالموافقة على طلب الخاطب كما في خطبة الأعرابي من بني تميم حين ختمها بقوله: «وحاجتك مقضية إن شاء الله تعالى»[131].

وكما في إجابة عمر بن عبدالعزيز «قد زوجناك على كتاب الله : إمساك بمعروف أو تسريح بإحسان»[132] وهذا الختام وإن كان نصاً في قبول الخاطب وإجابة دعوته إلا أن عمر، رحمه الله، قلل من إصابة الغرض بذكر التسريح الذي لا يجمل ولا يحسن في مثل هذا الموقف؛ لعدم ملاءمته للموقف الراهن الذي يعدُ جزءاً مرتبطاً بالنص الخطابي.

والمتأمل في خواتيم خطب الإملاك يلمس أنها جاءت والنفس قد تهيأت واستعدت لها وقد حملت بين طياتها إشعاراً بتمام الكلام وانتهاء الخطبة ، ولا شك أن ذلك هو غاية جمال الخاتمة وعلامة جودتها وحسن رونقها.

ثانياً: جماليات البناء الفني:

افتخر العرب قديماً بالخطابة، ومدحوا بالبراعة فيها، حتى كانت الخطابة والشعر متساويين في القدر، وفي ذلك يقول لبيد بن ربيعة مفتخراً :

ومقـــام ضيـــق فرجتُـــهُ بمقامي ولســـاني وجـــدل(133)

ولمَّا توفي ابن عمّار الطائي رثاه أبو قردودة الطائي فلم يجد أبلغ من وصف منطقه الجميل حيث شبهه بالثوب المنمَّر الموشَّى؛ لحسن منطقه المنمق الأخاذ فقال:

يا جفنةً كإزاء الحوض قد هَدَمُوا ومَنْطقاً مثل وشي اليُمْنَة الحبَرة(134)

وهذا الاحتفاء والوصف بالبراعة يدل على أنَّهم كانوا يعمدون إلى تحبير كلامهم وتزيينه كما يفعل الشعراء، وقد أحسن الجاحظ حين وصفهم بقوله: «كان الكلام البائت عندهم كالمقتضب(135) اقتداراً عليه، وثقة بحسن عادة الله عندهم فيه، وكانوا مع ذلك إذا احتاجوا إلى الرأي في معاظم التَّدبير ومهمَّات الأمور ميّثوه(136) في صدورهم وقيَّدوه على أنفسهم، فإذا قوَّمه الثقاف... أبـرزوه محككاً منقَّحاً، ومصفًّى من الأدناس مهذَّباً»(137).

وسأتناول هذا الاحتفاء والتحبير في العناصر التالية:

النسيج اللغوي:

أولاً: إطار الألفاظ:

تتميز ألفاظ خطباء الإملاك على وجه العموم بالسهولة والوضوح مع تحقق القدر الكافي من الفصاحة والبلاغة للتأثير على المتلقين، ولعل اشتراك الجميع في هذه السمة يعود إلى غايتهم المشتركة التي تهدف – قبل كل شيء – إلى إقناع من يخطبون إليهم واستمالتهم والإبانة عمَّا في نفوسهم وبيان موقفهم بكل دقة ووضوح.

ولا شك أنَّ السهولة والوضوح مع إحكام النسج وحسن الصياغة يحققان بكل اقتدار مثل هذه الغاية.

وأمارة ذلك أن يكون الخطيب: «في جميع ألفاظه ومعانيه جارياً على سجيته غير مستكره لطبيعته، ولا متكلف ما ليس في وسعه؛ فإنَّ التكلف إذا ظهر في الكلام هجَّنه وقبَّح موقعه»[138].

ولعلَّ ارتباط الفن الخطابي بالمشافهة والارتجال جعل السهولة والوضوح مطلباً ملحاً يدفع بالخطيب إلى أن يقدم خطبته وقد خلت من كل ما يعوق عن الدلالة والإبانة فـ « رأس الخطابة الطبع، وعمودها الدُّربة وجناحاها رواية الكلام وحليها الإعراب [الوضوح] وبهاؤها تخير الألفاظ »[139].

ولمَّا كانت «الألفاظ في الأسماع كالصُّورِ في الأبصار»[140] حرص الأدباء على جودة اللفظ ونقائه، وكان ذلك مبعث التنافس بينهم ولهذا «تأنق الكاتب في الرسالة والخطيب في الخطبة، والشاعر في القصيدة»[141].

وقد أورد القلقشندي صورة لما هو جدير بأن يكون عليه ملتمس النكاح من حيث اختيار أسرى الألفاظ إلى القلوب وأحسن المعاني وقعاً

في النفوس ، وأرشد إلى :«أن يودعها من ألفاظ المعاني المنتظمة في هذا الباب أوقعها في النفوس وأعودها بتقريب المرام وأدلّها على صدق القول... وأن يذهب بها إلى الاختصار والإيجاز»[142].

ولما كانت خطب الإملاك شريفة المعاني والأفكار كانت لغتها تبعاً لذلك فجاءت مهذبة منتقاة تبتعد عما يخل بالفصاحة كبشاعة الألفاظ وتنافر الحروف والكلمات.

واتجاه خطب الإملاك نحو التماس الألفاظ المألوفة والواضحة لا يعني السطحية والمباشرة في دلالاتها، بل إننا نجدهم قد أضافوا إلى عنايتهم بالمعاني والأفكار عناية خاصة بألفاظهم تتمثل في اختيار الألفاظ الدقيقة والموحية والإحساس المرهف بجمال اللفظ ونصاعته.

تأمل هذه العناية في اختيار اللفظة المفردة في خطبة النبي، صلى الله عليه وسلم: «إن الله تعالى جعل المصاهرة نسباً لاحقاً وأمراً مفترضاً ووشج به الأرحام وألزمه الأنام»[143].

فكلمة «وشّج » تمتاز بالدقة حيث تعني التداخل والتشابك والالتفاف ومنه الواشجة: وهي الرحم المشتبكة المتصلة، وكل شيء يشتبك فهو واشج، وأصله من وشجت العروق والأغصان إذا تداخلت[144] والمصاهرة وشاج بين المتصاهرين تجعل العلاقة بينهم في غاية التداخل والامتزاج.

وهذه اللفظة المعبرة التي تكشف المعنى وتصوره تدل على دقة اختيار النبي، صلى الله عليه وسلم، لألفاظه.

وتأمل قول عامر بن الظرب العدواني: «يا معشر عدوان: أخرجت من بين أظهركم كريمتكم على غير رغبة عنكم»[145].

فالتعبير عن المرأة بلفظة «**كريمتكم**» يشعر بالحفاوة بها وإنزالها مكانتها التي تستحقها، وربما جاء اللفظ موحياً بظله الذي يرسمه في

الخيال، ومن ذلك قول المأمون: «الحمد لله الذي تصاغرت الأمور بمشيئته»[146].

«**وتَصَاغَرَتْ**» الأمور أي صغرت وتحاقرت ذلاً ومهابة أمام عظمة الله تعالى وفي الفعل «تصاغر» إيحاء يدل على التصغير والتحقير والإذلال وما يجري مجرى هذه المعاني التي تتفيأ ظلال هذا اللفظ الموحي والبديع.

ونجد مثل هذه الكلمة الموحية والدقيقة في قول عتبة بن أبي سفيان «هي **ألصق** بقلبي منك»[147] ففي التعبير بكلمة «ألصق» إيحاء يدل على شدة القرب والتلاحم والتعبير هنا بالالتصاق صادق الدلالة على تصوير شدة التعلق ولا يكون هذا المعنى لو قال هي أقرب أو أحب ونحو ذلك.

وأمَّا الفعل «**يعذب**» في قوله: «فأكرمها يعذب على لساني ذكرك» فهو يثير في النفس دلالات وظلالاً تفيض بالعذوبة والحلاوة وأصله من الماء العذب وهو المستساغ الهنيء، وكأن إكرامها وإسعادها يجعل ذكر الخاطب على لسانه نغماً حلواً وماءً عذباً مستساغاً.

وقد تكتسب الكلمة إيحاءها من خلال حروف العلة التي تملك طاقة صوتية خاصة حيث تؤدي مهمة جليلة في اللغة العربية فهي تعد أساساً لقوة الإسماع[148] كقول علي، رضي الله عنه: «الحمد لله الذي قرب من حامديه ودنا من سائليه ووعد الجنة من يتقيه وقطع بالنار عدد من يعصيه»[149].

فإشباع المد في «**حامديه**» و«**سائليه**» و«**يتقيه**» و«**يعصيه**» يعطي للفظ قوّة في الإسماع ويمنح الخطيب قوة في النطق، حتى ليخيل لمن يقرأ نص الخطبة أداء الخطيب وهو يضغط على صوته ويمده؛ ليشد أذهان السامعين ويؤثر فيهم، وهذا من أهم المنبهات المثيرة للمتلقي والمتكلم على السواء .

وتتأثر لغة خطب الإملاك - كثيراً - بالقرآن الكريم ، نلمس ذلك من خلال توشيحها بالآيات وانسجام تراكيبها وأسلوبها مع البيان القرآني؛ ولهذا صور عدة منها: أن يأتي أحدهم إلى معنى الآية مدمجاً في حديثه، بحيث يدرك السامع هذا التأثير كما في قول عمر بن عبد العزيز: «وقد زوجناك على كتاب الله: إمساك بمعروف أو تسريح بإحسان»(150) وهذا مستفاد من قوله تعالى: ﴿ٱلطَّلَٰقُ مَرَّتَانِۖ فَإِمۡسَاكُۢ بِمَعۡرُوفٍ أَوۡ تَسۡرِيحُۢ بِإِحۡسَٰنٖ﴾(151).

وكقول خالد القسري: «ذكرتم أمراً حسناً جميلاً وعد الله فيه الغنى والسَّعة»(152) وهو مستفاد من قوله تعالى: ﴿وَأَنكِحُواْ ٱلۡأَيَٰمَىٰ مِنكُمۡ وَٱلصَّٰلِحِينَ مِنۡ عِبَادِكُمۡ وَإِمَآئِكُمۡۚ إِن يَكُونُواْ فُقَرَآءَ يُغۡنِهِمُ ٱللَّهُ مِن فَضۡلِهِۦۗ وَٱللَّهُ وَٰسِعٌ عَلِيمٞ ٣٢﴾(153).

وقد يصل هذا التأثر إلى حد الاقتباس وأمثلة ذلك ظاهرة في طائفة من خطب الإملاك كما في خطبة النبي، صلى الله عليه وسلم(154)، وكما في خطبة الخليفة المأمون(155) ولا شك أنَّ الخطبة إذا اشتملت على آي القرآن اتسمت بروعة البيان وجمال الأسلوب ولهذا كان السلف من أهل البيان «يستحسنون أن يكون في الخطب يوم الحفل وفي الكلام يوم الجمع آيٌ من القرآن ، فإنَّ ذلك مما يورث الكلام البهاء والوقار والرِّقة وسلس الموقع»(156).

ثانياً: إطار التراكيب:

في إطار التراكيب يستطيع المتأمل أن يلمس أبرز السمات التي ساعدت في صياغة تراكيبهم وإظهارها في صورة جميلة ومؤثرة.

ومن تلك السمات حسن التأليف وانسجام مفرداتها وذلك «أن تأتي الكلمات من النثر والأبيات من الشعر متتاليات متلاحمات تلاحماً سليماً مستحسناً ، لا معيباً مستهجناً»(157).

وهذا التآخي بين الألفاظ في الجمل يقتضي أن تبتعد عن التوعر والتنافر؛ لتكون سهلة في النطق وأوقع في القلب، تأمل خطبة أبي طالب «الحمد لله الذي جعلنا من زرع إبراهيم وذرية إسماعيل، وجعل لنا بلداً حراماً وبيتاً محجوجاً ، وجعلنا الحكام على الناس، ثم إنَّ محمد بن عبد الله ابن أخي مَنْ لا يوازن به فتى من قريش إلا رجح عليه: براً وفضلاً، وكرماً وعقلاً، ومجداً ونبلاً، وإن كان في المال قُلّ فإنَّما المالُ ظل زائل وعارية مسترجعة وله في خديجة بنت خويلد رغبة ، ولها فيه مثل ذلك، وما أحببتم من الصداق فعليَّ»[158].

فالعبارات في هذه الخطبة كما نلحظ حسنة التأليف متآلفة لا تعقيد في معانيها ولا إبهام في مدلولاتها، وهي لا تحتمل التأويل والتفسير بمعان مختلفة، ولا تحتاج إلى جهد وعناء في استيعاب معانيها وفهم مقاصدها.

ولعل مما أسهم في سلامة التراكيب وحسن تأليفها وانسجام بنائها موافقتها لقواعد النحو أو ما اصطلح عبدالقاهر الجرجاني على تسميته بـ « النَّظْم » وهذا ينطبق على جميع خطبهم، فهي تصلح أمثلة صادقة للجملة العربية الخالية من اللحن أو التعقيد أو الحشو والتكرار الذي لحق بالعربية بعد عصر الاحتجاج.

ولعل البيئة التي عاش فيها أولئك الخطباء كان لها الأثر الكبير في سلامة تراكيبهم وحسن تأليفها، وإذا كانت البيئة المكانية: «هي الوعاء الفكري الذي تتربى فيه عقلية الإنسان، وينمو فيه إحساسه وشعوره، فإنَّ هذه البيئة قد ألهمت الخيال العربي بالمعاني الصافية الواضحة التي لا تعقيد فيها ولا التواء والتي تعبر عن حياته تعبيراً صادقاً»[159].

وتطالعنا سمة الجزالة والفخامة في تراكيبهم، ولا أعنى بالجزالة أن يكون الكلام وحشياً في غاية الغرابة والوعورة وإنما المقصود أن

يكون «جزلاً سهلاً لا ينغلق معناه ولا يستبهم مغزاه»[160] وأن يكون «متيناً على عذوبته في الفم ولذاذته في السمع »[161].

ومن أمثلة ذلك قول عامر بن الظَّرب: «من خُطَّ له شيء جاءه ربَّ زارع لنفسه حاصدٌ سواه، ولولا قَسْم الحظوظ على قدر الجدود، ما أدرك الآخر من الأول شيئاً يعيش به، ولكن الذي أرسل الحيا أنبت المرعى، ثم قسَّمَه أُكُلاً، لكل فم بقلة ومن الماء جرعة»[162].

فعبارات الخطيب في هذا النص جاءت جزلة قوية مناسبة للمعاني التي قصدها، فهي مليئة بأساليب التوكيد والتقرير للمعنى في نفس المتلقي، فضرب الأمثال، وتوالي الجمل المعطوفة ذات المعاني المتقاربة، والأسلوب الإقناعي من خلال ضرب المثل بصورة إنزال المطر وإنبات الزرع وقسمته بين المخلوقات بقدر، كل هذه الأساليب الجزلة جاءت لإقناع قومه بصحة تزويج ابنته لرجل من خارج القبيلة.

ونرى مثل هذه التراكيب الجزلة في خطبة رجل من بني تميم يجيب الفضل الرُّقاشي عندما خطب امرأة منهم فيقول: «توسَّلت بحرمه، وأدليت بحق ، واستندت إلى خير ، ودعوت إلى سنَّة، ففرضك مقبول، وما سألت مبذول»[163].

وليست هذه الجزالة هي السمة الوحيدة التي طبعت أساليبهم ، بل إننا نجدهم يراوحون في تراكيبهم بين الجزالة والسهولة التي تظهر من خلال رشاقة العبارة وحسن ديباجتها التي تشف عن مرادها في يسر وسهولة.

تأمل قول عمر بن عبدالعزيز «الحمد لله ذي العزة والكبرياء وصلى الله على محمد خاتم الأنبياء أما بعد، فقد حسن ظن من أودعك حرمته واختارك ولم يختر عليك»[164] فالسهولة والألفة هما أول ما يطالعنا من سمات هذا الأسلوب لأنها صدرت من ذات نفسه ولم يعقه في أدائها التكلف أو الإغراق في المحسنات البديعية.

وأما من حيث طول الجمل وقصرها ، فقد تراوحت جملهم بين الطول والقصر ولكنَّ المتأمل يلمس غلبة الجمل القصيرة، حيث يعمد إليها الخطيب لقوَّة تأثيرها في النفس وجريانها على الألسن، نلحظ هذه الجمل القصيرة في خطبة عامر بن الظرب[165] وعلي بن أبي طالب، رضي الله عنه، والحسن البصري[166].

ولعلَّ غلبة الجمل القصيرة يمكن تعليله بطبيعة العلاقة الوثيقة بين طبيعة الأدب ومضمونه، فالأدب الشفهي غالباً ما تتسم تراكيبه بالقصر، وذلك رغبةً في التأثير وشدّ أذهان المتلقين، إضافة إلى أن طول الجمل وكثرة الاستطراد والتشعب يفضي إلى التشتت وضعف التركيز، وعدم الفهم مع تعذر التنقيح في مثل هذا الفن الشفهي[167].

البنية الإيقاعية:

الحديث عن الإيقاع في النثر الفني ينصرف إلى القيم الإيقاعية داخل النص، وهو إيقاع خفي نلمس مظاهره في انتقاء الكلمات، والمواءمة بين المفردات، وجرس الحروف، وقصر العبارات، والتكرار والمراوحة بين الأساليب، واستخدام المحسنات البديعية.

وهذا الأمر يسهم في تكوين وحدة النص الموسيقية ويجعل الإيقاع الداخلي للألفاظ والجو الموسيقي الذي يحدثه النطق من أهم وسائل الإثارة والتنبيه التي يعمد إليها الخطيب.

وللخطب نغمٌ داخلي مطرب تهتز له النفس وتطرب له الأذن ويكون أعلق بالقلب وقد أشار إلى ذلك عبدالقاهر الجرجاني بقوله: «والخطب من شأنها أن يعتمد فيها الأوزان والأسجاع فإنَّها تروى وتتناقل تناقل الأشعار»[168].

والمتأمل في خطب الإملاك يلمس غلبة الأسلوب المرسل بحيث لم يتقيد الخطيب بالسجع والازدواج ولم يتكلف المحسنات البديعية وكل ما جاء من ذلك فهو عفو الخاطر حين يتطلبه المعنى.

ومن أبرز وسائل النغم الإيقاعي في خطبهم والذي جاء عفو الخاطر السجع وهو: «تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد»(169).

ومن أمثلته قول عمر بن عبد العزيز «الحمد لله ذي الكبرياء، وصلى الله على محمد خاتم الأنبياء»(170).

وقول الحسن البصري: «إن الله جمع بهذا النكاح الأرحام المنقطعة والأنساب المتفرقة»(171) وقول المأمون: «إن الله جعل النكاح ديناً، ورضيه حكماً، وأنزله وحياً»(172).

فالألفاظ: «**الكبرياء - الأنبياء** » و«**المنقطعة - المتفرقة**» و«**ديناً - حكماً - وحياً**» أسهمت في زيادة التناسق الصوتي والتوافق النغمي من غير تكلف وجعلت للأسلوب نغمة موسيقية لها أثرها في استمالة المخاطبين للإصغاء.

ويعد الجناس من آكد الفنون البديعية التي تبنى عليها الموسيقى الداخلية للنص الخطابي، ومما جاء في خطبهم عفو الخاطر قول عامر ابن الظَّرب لقومه:

«لن يرى ما أصف لكم إلا كلُّ ذي قلب واع ولكل شيء راع ، ولكل رزق ساع»(173) فالألفاظ «**واع - راع - ساع**»، أسهمت في جمال الأسلوب من خلال إحداث الانسجام الصوتي الناشئ عن المماثلة في الصوت والوزن إضافة إلى الانسجام بين المعاني وما يحدثه من ربط الكلام وتلاحمه، كما نلحظ في هذا النص باعثاً آخر على الموسيقى وهو التنوين فقد أعطى النصَّ إيقاعاً مطرباً يدركه الوجدان وتطرب له الأذن.

ومثل ذلك الانسجام نلحظه في قول عتبة بن أبي سفيان: «أقرب قريب خَطَبَ أحبَّ حبيب ، لا أستطيع له ردّاً ولا أجد من إسعافه بدّاً ، قد زوجتكها وأنت أعزُّ عليَّ منها وهي ألصق بقلبي منك، فأكرمها يعذب على لساني ذكرك، ولا تهنها فيصغر عندي قدرك، وقد قربتك مع قربك فلا تبعد قلبي من قلبك»(174).

فتأمل الجناس بين: «**قريب وحبيب**» و«**ردًا وبدًا**» و«**ذكرك وقدرك**» و«**قربك وقلبك**».

وانظر إلى جمال جناس الاشتقاق وهو: ما اجتمع فيه اللفظان في أصل الاشتقاق(175) في قوله «أقرب قريب» و«أحب حبيب» و«قربتك مع قربك» و«قلبي من قلبك» حيث نلحظ ما بين طرفيه من المماثلة الصوتية التي أحدثت وقعاً موسيقياً جعلت للأسلوب وقعاً مميزاً في السمع.

وتأمل الجرس الموسيقي الناشئ عن التكرار في :

- تفشي حرف الباء في «**أقرب - قريب - أحب - حبيب**».
- تفشي حرف الكاف في «**ذكرك - قدرك - قربتك - قربك - قلبك**».

ولا شك أن الحرف إذا تكرَّر «في الكلام على أبعاد متقاربة أكسب تكرار صوته ذلك الكلام إيقاعاً مبهجاً، يدركه الوجدان السليم ، حتى عن طريق العين ، فضلاً على إدراكه السمعي بالأذن»(176).

ولا يفوت المتأمل في هذا النص أن يدرك تلاؤم الكلمات وإيقاعها وحلاوة جرسها في المقابلة بين «**أنت وهي**» و«**أكرمها - لا تهنها**» و«**يعذب ويصغر**».

وكلها ترانيم نغمية يعزف بها الخطيب أوتار قيثارته ليشيع بها نغماً موحياً وصوتاً موسيقياً يؤدي دوراً في إحداث الانسجام والتناسب في الكلام وتحسين وقعه في النفس.

وإذا كان إسهام السجع والجناس في إحداث الإيقاع والتنغيم ينصب على الحروف والكلمات فإنَّ الازدواج يتعلق بتوازن الجمل وتقاربها وهو أن تأتي «جملتان أو أكثر متتابعتان موزونتان منتهيتان بفاصلتين مسجوعتين أو غير مسجوعتين»(177).

وأمثلته في خطبهم كثيرة كقول الأعرابي من بني تميم: «توسلت بحرمة وأوليت بحق، واستندت إلى خير، ودعوت إلى سنة، ففرضك مقبول وما سألت مبذول»[178].

وقول عمر بن عبدالعزيز: «جزاك الله يا أمير المؤمنين خيراً، فقد أجزلت العطية وكفيت المسألة»[179].

وقول أيوب بن القُرَّية: «أتيتكم من عند من تعلمون، والأمير معطيكم ما تسألون، أفتنكحون أم تردُّون»[180].

فالأجزاء في هذه الجمل متوازية مع اتفاق الفواصل في بعضها على حرف معين أو على أحرف متقاربة، ووجه الجمال والروعة في هذا الأسلوب أنه يضفي على النص قدراً من النغم الموسيقى الذي يقوم على تماثل الوحدات الصوتية. وقد جاء في خطبهم مساهماً في إبراز المعاني في حلة جميلة مؤثرة.

وللتكرار قيمة صوتية عالية ونغمة موسيقية تسهم في زيادة النغم وتقوية الجرس الموسيقي ومن أمثلة التكرار قول بلال، رضي الله عنه: «أنا بلال وهذا أخي، كنا ضالين فهدانا الله، عبدين فأعتقنا الله، فقيرين فأغنانا الله، فإن تزوجونا فالحمد لله، وإن تردّونا فالمستعان الله»[181].

ومثل هذا التكرار نلمسه في قول المأمون: «المحمود الله، والمصطفى رسول الله، وخير ما عمل به كتاب الله»[182].

فتكرار لفظ الجلالة «الله» في النص الأول «خمس مرات» وفي النص الثاني «ثلاث مرات» أسهمت في زيادة النغم وتقوية الجرس وإشاعة جوٍّ من التناغم الذي يطرب الأذن، إضافة إلى ما يشيعه سماع هذا اللفظ المقدس البديع من طمأنينة القلب وسكون الروح وهدوء المشاعر.

ولا شك أنَّ هذا الإيقاع الموسيقي في خطب الإملاك جعل لكلامهم رونقاً وجمالاً بسبب الانسجام الموسيقي الذي تبدو مظاهره في جرس الحروف والكلمات والمواءمة بين الألفاظ واستخدام المحسنات البديعية، وما شابه ذلك مما يثري الإيقاع الداخلي للنص الخطابي .

ولعل من المؤكد أن نقرر أنهم لم يلتزموا المحسنات البديعية في خطبهم وإنما كانت تأتي هذه المحسنات في بعضها عفو الخاطر من غير تكلف وأما الأعم الأغلب من كلامهم فكان يصدر عن طبع وترسل دون قصد لتزيين الأسلوب بضروب الصنعة البديعية. وهذا يؤكد أنهم لم يتكلفوا البديع وإنما كان مجيئه تابعاً للمعنى موافقاً للطبع والسجية.

التصوير الفني:

يُعد التصوير عنصراً رئيساً من عناصر التعبير الفني، ووسيلة من وسائل إثارة المشاعر، والعواطف المختلفة؛ مما يجعل الصورة أكثر ثباتاً ورسوخاً في الوجدان ، وبدونها يفقد النص الأدبي قيمته الفنية والتأثيرية ويتشابه مع الكلام العادي.

وإذا كان التصوير يعد ضرورة في العمل الأدبي فإن ضرورته «تتعاظم في الخطابة لأنها تعنى بالتأثير، والمرء يتأثر بما يشخص أمامه ويراه... لهذا درجت الخطابة وبخاصَّة في العصور البدائية على تمثيل العواطف تمثيلاً حسِّياً مادياً عبر الخيال»[183].

والمتأمل في خطب الإملاك يجد أنها – في غالبها – من أكثر الأساليب النثرية ترسلاً وبعداً عن التكلف ، وهذا يعني أنها ليست ذات طابع خيالي موغل في التصوير. وذلك يعود لغلبة النزعة العقلية على النثر الفني، الذي يعد الاهتمام بالمعنى والفكرة في المقام الأول، ففي الأسلوب الخطابي «الكناية والتعريض لا يعملان في العقول عمل الإفصاح والكشف»[184] ورغم هذه السمِّة العامة نجد أن خطب

الإملاك قد حفلت بعدد من الصور البلاغية التي أضفت عليها طابع الإقناع والإمتاع معاً.

ويدرك المتأمل أن التصوير فيها جاء معتمداً على الصور البيانية وأتى عفو الخاطر؛ لتوضيح المعنى وإبرازه محسوساً، كما نلمس أنَّها جاءت مألوفة قريبة إلى النفوس، ليس فيها جزء غريب أو متكلف.

تأمل خطبة النبي، صلى الله عليه وسلم: «إن الله جعل المصاهرة نسباً لاحقاً وأمراً مفترضاً وشَّج به الأرحام»[185]، تجد أنّ التعبير بـ«وشَّج» على سبيل الاستعارة التبعية في الفعل، إذْ أصل الفعل يستعمل فيما يصح فيه التشابك والتداخل كالأغصان ونحوها، والأرحام لا يتأتى فيها التشابك والتداخل، وإنَّما يتأتَّى فيها التقارب والتآلف والتواصل، وعلى هذا فيكون معنى «وشَّج به الأرحام» أي ألف بينها وقرَّب.

والسرُّ في اختيار «وشَّج» دون غيرها مثل قرَّب أو ألَّف مثلاً للدلالة على شدة القرب حتى وصل إلى درجة من التشابك والتداخل لا يمكن فصلها وإبعاد بعضها عن بعض.

وفي قول عامر بن الظَّرب «يا صعصعة، إنك جئت تشتري مني كبدي»[186] نلمس تصويراً بديعاً يعني بإبراز المشاعر النفسية فأصل المعنى: جئت تطلب مني ابنتي، ولكن عبَّر بـ «**تشتري**» بدل تطلب على سبيل الاستعارة التبعية ؛ لما في الشراء من شدة الرغبة في طلب الشيء وشدة الرغبة في الحصول عليه حتى لو بذل فيه أغلى الأثمان ، وكل هذا لا يوجد في مجرد الطلب.

كما أنَّه عبَّر بـ «**كبدي**» بدل ابنتي على سبيل الاستعارة الأصلية، وهذا فيه دلالة على شدة اتصالها به من جهة أنَّ الكبد جزء من صاحبه لا ينفك عنه ولا يفارقه... ومن جهة أخرى فيه دلالة على عدم الاستغناء عنه، وأنَّه لا يحيا بدونه.

وفي قول عامر بن الظَّرب في الخطبة ذاتها «ربَّ زارع لنفسه حاصدٌ سواه» تمثيل يُضرب لمن أعدَّ شيئاً وجمَّله وأكمله ثم صار لغيره، وهو هنا شبَّه تربيته لابنته ورعايته لها ثم مجيء غيره ليأخذها حليلة له، شبه هذه الحالة بالذي يزرع ويتعاهد زرعه ثم يأتي غيره فيحصده على سبيل الاستعارة التمثيلية.

وهذه الاستعارة التمثيلية أساسها تشبيه حالة بحالة وهيئة بهيئة، ومن هنا كانت من أكثر الصور الاستعارية ترسيخاً للمعنى وتمثيلاً للخيال، «لأنها تجسد المعاني المعقولة ، وتخرجها في صورة حسية تزخر بالحركة والألوان والحياة»(187).

والتعبير عن الذرية بالزرع يتلاقى مع قول أبي طالب «الحمد لله الذي جعلنا من زرع إبراهيم»(188) حيث عبَّر عن السلالة بالزرع على سبيل الاستعارة الأصلية.

وفي قول أبي طالب في الخطبة السابقة «فإنَّ المال ظلّ زائل وعارية مسترجعة» نلمس تشبيهاً بديعاً زاد المعنى وضوحاً وعمقاً، حيث شبَّه «**المال بالظل والعارية**» ووجه الشبه بينهما واضح في الانتقال والزوال وعدم البقاء، وقد وصف «المشبَّه به» في كل موضع بما يحقق الغرض من التشبيه، فوصف الظل بأنه زائل أي ذاهب غير باق، ووصف العارية بأنَّها مسترجعة لا تبقى دائماً عند المستعير وإنَّما لابدَّ من رجوعها لصاحبها.

ومما ورد من الصور النفسية التي تعنى بتصوير المشاعر النفسية قول عتبة بن أبي سفيان: «وقد قربتك مع قربك، فلا تبعد قلبي عن قلبك»(189).

فيحتمل أن يكون المقصود من قلبي «ابنتي»، أي فلا تبعد ابنتي عن قلبك ،فيكون الكلام على سبيل الاستعارة الأصلية، وسرُّ التعبير بالقلب للدلالة على شدة القرب والاتصال وعدم الاستغناء عنها.

ومن المحتمل أن يكون المراد من «قلبي» نفس المتحدث ، ويكون معنى الكلام لا تبعدني عنك، وهذا يرجحه قوله قبل ذلك «وقد قربتك مع قربك» فكما أني قربتك مع أنك قريب مني، فكذا أنت لا تبعدني عن قلبك. وهذا فيه إيحاء بشدة القرب والاتصال.

والكلام على هذا الوجه يكون من قبيل المجاز المرسل لعلاقة الجزئية حيث عبَّر بالجزء «قلبي» وأراد الكل ، وسرُّ التعبير بالجزء هنا لأنَّ له مزيد اختصاص بالمعنى المراد، وهو القرب والمحبة ، إذ القلب هو موضع الحب والكره في الإنسان.

ومثل هذا التصوير النفسي للمشاعر والعواطف نلمسه في خطبة قريش في الجاهلية إذ كانت تقول «باسمك اللهم ذُكِرَتْ فلانة وفلان بها مَشْغُوف»(190).

فكلمة مشغوف مأخوذة من «شُغِفَ» بالبناء للمجهول، أي وصل حبه لها إلى شغاف قلبه، وهذا فيه دلالة على أنَّ حبَّها أحاط بقلبه مثل إحاطة الشِّغاف بالقلب، وكونه مشغوفاً بها أي إنَّ اشتغاله بحبها صار حجاباً بينه وبين كل ما سوى هذه المحبة، فلا يخطر بباله سواها.

وعلى رغم غلبة أسلوب الترسل على خطبهم ، نستطيع أن نؤكد أنَّ العفوية والارتجال اللذين غلبا على خطبهم لم يقللا من قيمة التصوير الفني ولم يؤديا إلى تضاؤل المجاز أو اختفاء ملكة الخيال، بل على العكس من ذلك فقد لمسنا جمال التشبيه وحسن الاستعارة مما أعطى معانيهم قيمة فنية وزادها قبولاً وتأثيراً.

الوحدة الموضوعية:

نبه الجاحظ إلى أهمية هذه الوحدة في إطارها النظري للنص الخطابي، وذلك بقوله: «**فرِّق بين صدر خطبة النكاح وبين صَدْر خُطبة العيد، وخُطبة الصُّلح وخُطبة التَّواهب، حتى يكون لكل فنٍ من**

ذلك صدرٌ يدلُّ على عجزه؛ فإنّه لا خير في كلام لا يدل على معناك، ولا يشير إلى مغزاك، وإلى العمود الذي إليه قصدت، والغرض الذي إليه نزعت»[191].

ومن يتأمل خطب الإمـلاك السابقة، يلحظ أنّ القيم المعرفية والجمالية تُوصِل السامع، والمتذوق، للغرض والموضوع الذي من أجله نُسج الكلام.

تأمل أجزاء خطبة أبي طالب في زواج النبي، صلى الله عليه وسلم:

المقدمة:

الحمد لله الذي جعلنا من زرع إبراهيم، وذرية إسماعيل وجعل لنا بلداً حراماً وبيتاً محجوجاً، وجعلنا الحكام على الناس.

التخلص إلى الموضوع:

ثم إنَّ محمد بن عبدالله ابن أخي من لا يوازن به فتى من قريش إلا رجح عليه: «براً، وفضلاً، وكرماً، وعقلاً، ومجداً، ونبلاً، وإن كان في المال قُلٌّ فإنما المال ظل زائل، وعارية مسترجعة، وله في خديجة بنت خويلد رغبة، ولها فيه مثل ذلك».

الخاتمة: ما أحببتم من الصداق فعليّ.

هذا النّص يمثل بنية واحدة في نظام متسق، تؤدي غرضا واحدا ملتئما وهو الترغيب في أمر الزواج والحث عليه، فليست المقدمة سوى تمهيد للموضوع، والخاتمة جزء متصل بالإطار العام للنصّ الخطابي.

وفي هذا النصّ نلحظ وحدة فنية، يمكن تلمسها من خلال تنمية أركان الأسس الفنية لبناء خطبة الإمـلاك: (المقدمة - الموضوع - الخاتمة)، تنمية عضوية، ونمواً مضطرداً، من خلال التطور الشعوري والانفعالي الذي تجسد في تلاؤم أجزاء النصّ، بحيث ينشأ اللاحق

من السابق، نشوءاً طبيعياً مقنعاً، فتتكامل أجزاء الخطبة؛ لتحدث أثرا موحداً في نفس المتلقي.

وقد سبق الإشارة إلى أنَّ من سنن خطب الإملاك أن يطيل الخاطب ويقصِّر المجيب، وهذا هو الطابع العام لخطب الإملاك.

فالإطناب والإيجاز يحتاج إليهما بحسب عنصر المقام والحال، ولكل واحد منهما محله الذي يناسبه ، فلا يستعمل الإطناب في موضع الإيجاز فيتجاوز مقدار الحاجة إلى الحشو والتطويل، ولا يستعمل الإيجاز في موضع الإطالة فيقصر عن بلوغ غرضه ومقصده.

وفي كلا الحالين نجد خطبهم تستقي أفكارها من موضوع واحد لا تستطرد عنه، ولا تتفرع منه موضوعات جانبية أخرى، مما جعلها تتسم بتلاحم البناء، ووحدة المشاعر؛ حتى غدت عملاً متناسقاً وبناءً ملتحماً .

نجد أمثلة ذلك واضحة في خطبة أبي طالب(192) وفي خطبة عامر بن الظَّرب(193) وخطبة بلال، رضي الله عنه(194)، وخطبة الحسن البصري(195) وخطبة عمر بن عبدالعزيز(196).

وهذه الوحدة الموضوعية « تجعل الفكرة واضحة تمام الوضوح للسامعين فلا تشتت أفكارهم بل يستطيعون متابعة الخطيب في رفق وهواده كما تتيح للخطيب أن يحيط بالموضوع من جميع أطرافه ويجليه من كل جانب»(197).

وتتجلى وحدة الموضوع ووحدة المشاعر والموقف بوضوح في الخطب القصيرة التي تبدو أشدَّ تماسكاً وأكثر استقصاءً من الخطب الطويلة.

وقد أكد الجاحظ على تفرد الخطب القصيرة ذوات الفقر الحسان، والنُّتف الجياد في الجودة، واستواء الصنعة، فبعد أن ساق

أنواع الخطب قال: «ووجدنا عدد القصار أكثر، ورواة العلم إلى حفظها أسرع»[198].

تأمل قول شبيب بن شيبة: «الحمد لله وصلى الله على رسول الله، أما بعد : فإنَّ المعرفة منا ومنكم، بنا وبكم تمنعنا من الإكثار، وإن فلاناً ذكر فلانة»[199].

فهذه الخطبة على قصرها تعبر عن فكرة واحدة مكثفة التركيز تمتاز بالوضوح؛ مما يدل على تحقق الوحدة الموضوعية فيها.

الخاتمة:

الحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله وآله وصحبه ومن والاه وبعد:

فقد حاول هذا البحث أن يختبر مدى نجاعة الدراسة التخصصية في الكشف عن بلاغة النص النثري القديم، وإبراز القيم الجمالية، والأبعاد المعرفية والإنسانية التي زخر بها. وفي ختام هذه الجولة التي أبانت غنى هذا النّص النثري وثراءه نقف؛ لنرصد أهم النتائج التالية:

- من خلال دراستي لخطب الإملاك تبين أنّ هذه الخطب تعد من فنون النثر الفني الذي يصف العلاقات الاجتماعية القائمة بين الناس ويسهم في تحقيق التكافل بين أفراد المجتمع ويقوي أواصر الروابط بين أفراده.
- ارتباط الفن الخطابي بالارتجال والمشافهة جعل الوضوح سمة مشتركة تميز خطب الإملاك، حيث جاءت معانيها واضحة لا تعقيد فيها ولا غموض.
- أبان البحث قدرة خطباء الإملاك على الإيجاز المكثف، وتعميق الفكرة في كلمات محدودة، مشبعة بالمعاني.

- حاول البحث تلمس سمة الوحدة الموضوعية والفنية، التي أسهمت في جعل نصوص خطب الإملاك أكثر تماسكا وتلاؤما.
- أبان البحث أن مشقة هذا النوع من الخطب تعود إلى أمور تتعلق برسومه وطريقة أدائه التي تميزه عن غيره، إضافة إلى إنحسار مجال القول فيه.
- أبان البحث أن كثرة الحصر الذي يعتري الخطباء عموما وخطباء الإملاك خصوصاً يعود إلى أمور نفسية، وجسدية، وأخرى طارئة تفجأ نظر الخطيب أو سمعه.
- من حيث اللغة أبانت الدراسة أنَّ لغة خطباء الإملاك كانت صحيحة وفصيحة ووعاءً من أوعية اللغة يفزع إليها عند الاستشهاد.

وفي نهاية هذه الخاتمة أوكد على أهمية توجيه أنظار النقاد ودارسي الأدب إلى دراسة النص النثري القديم، دراسة تحليلية متخصصة، واستخراج ما في بطون المصادر القديمة من أنواع النثر الفني المختلفة فهي جديرة بالجمع والدراسة.

ويقتضي الإنصاف في نهاية المطاف القول إنّ هذا البحث لم يوف هذا النصّ النثري حقه من الدراسة، ولكن حسبي أنني فتحت مجالا للبحث والتأمل، فما كان فيه من صواب فمن الله وحده، وما كان فيه من تقصير فمن نفسي، وعزائي أنني بذلت جهدي واستفرغت طاقتي.

وصلى الله وسلم على نبينا محمد والحمد لله رب العالمين.

الهوامش

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، 134/1.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي «العصر الجاهلي» ص، 398.

(4) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، 360/1. مادة (خطب).

(5) سورة طه ، الآية : 95.

(6) ينظر: الأزهري، تهذيب اللغة ، 742/7. مادة (خطب).

(7) لسان العرب، 361/1، مادة (خطب).

(8) ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان ، 151، 152.

(9) ينظر: الجوهري، الصحاح ، 1610/4، وينظر: ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، 359/4.

(10) ينظر: لسان العرب، 494/10.

(11) أبوموسى المدني، المجموع المغيث في غريبي القرآن والحديث 228/3، والنهاية في غريب الحديث والأثر، 359/4.

(12) ينظر: عبد الجليل شلبي، الخطابة وإعداد الخطيب 134، و إحسان النص، الخطابة في عصرها الذهبي 226.

(13) شوقي ضيف ، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ص 418.

(14) خطبة الإملاك من السنن التي حث عليها النبي، صلى الله عليه وسلم، كما في حديث ابن مسعود، رضي الله عنه، مرفوعاً: «إذا أراد أحدكم أن يخطب لحاجة من نكاح أو غيره فليقل: إن الحمد لله نحمده ونستعينه....» الحديث. وتسمى هذه الخطبة خطبة الحاجة عند جميع الفقهاء. والحديث أخرجه أبو داود في كتاب النكاح 238/2 حديث رقم (2118) . وذهبت الظاهرية وبعض والشافعية إلى أنها واجبة والصحيح أنها سنة وهو رأي الجمهور. ينظر: الصنعاني، سبل السلام شرح بلوغ المرام، 240/2.

(15) يستحب إشهار النكاح؛ لحديث عامر بن عبدالله بن الزبير عن أبيه – رضي الله عنهم – أن رسول الله صلى الله عليه وسلم – قال: «أعلنوا النكاح» رواه الترمذي في كتاب النكاح، باب ما جاء في إعلان النكاح، 398/3، رقم (1089).

(16) الألوسي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، 3/2.

(17) ينظر: الزبيدي، تاج العروس، 237/1، مادة (خطب) ، ولسان العرب، 360/1، مادة (خطب).

(18) ذُكِرَتْ : على البناء للمجهول، والأصل أن يقال : ذكر فلانٌ فلانة ذكراً . أي خطبها أو تعرض لخطبتها.

(19) البيان والتبيين ، 408/1.

(20) المصدر السابق نفسه.

(21) ينظر: البيان والتبيين ، 384/1، و المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، 16/1.

(22) البيان والتبيين، 116/1.

(23) المصدر السابق، 118/1.

(24) المصدر السابق نفسه.

(25) ابن أبي الحديد، شرح نهج البلاغة، 261/15.

(26) البيان والتبيين، 116/1.

(27) ابن قتيبة، عيون الأخبار، 361/3.

(28) إذا كان الرجل يخطب لنفسه فيقال له خطب المرأة إلى وليها، وإن كان يخطبها لغيره فيقال خطب على فلان. قال ابن حجر، رحمه الله، تعليقاً على حديث «بايعت رسول الله، صلى الله عليه وسلم، أنا وأبي وجدي وخطب عليَّ فأنكحني. أي طلب لي النكاح فأجيب. يقال: خطب المرأة إلى وليها إذا أرادها الخاطب لنفسه، وعلى فلان إذا أرادها لغيره»، ينظر: فتح الباري شرح صحيح البخاري، 34/4.

(29) ابن عبدربه، العقد الفريد، 141/4.

(30) عيون الأخبار، 361/3.

(31) البيان والتبيين، 404/1، وعيون الأخبار، 360/4.

(32) الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، 478/2.

(33) البيان والتبيين، 73/4.

(34) المصدر السابق نفسه.

(35) تصعده الأمر تصعداً : أصله من الصّعُود وهي العقبة الشاقة. يقال : تصعده الأمر إذا شَقَّ عليه وصعب ، ينظر : لسان العرب، 252/3 مادة (صعد).

(36) البيان والتبيين، 138/2.

(37) الحدْق والحداق: السواد المستدير وسط العين، والتحديق شدة النظر، والمراد قرب عيون الخطَيب من أعين الناظرين إليه، ينظر: لسان العرب، 39/10. مادة (حدق).

(38) البيان والتبيين، 117/1.

(39) المصدر السابق نفسه.

(40) المصدر السابق نفسه.

(41) العقاد، عبقرية عمر، 580/1-581.

(42) الصعداء: بالضم وهو التنفس بتوجع ومشقة ينظر: لسان العرب، 253/2، مادة (صعد).

(43) ينظر: محمد عبدالغني حسن، الخطب والمواعظ، 153.

(44) ينظر: البيان والتبيين، 250/2، والعقد الفريد، 139/4.

(45) السَّرَق: بالتحريك يعني السرقة.

(46) الذَّفَرى: العظم الشاخص خلف الأذن من جميع النَّاس والدواب، وهذا الموضع هو أول ما يعرق من البعير ، وهما ذفريان من كل شيء ، وقيل الذفر: العظيم الخلق وعليه فالمقصود بدن الخطيب، والشاعر هنا يعيب الخطباء الذين تأخذهم الرهبة فيسيل العرق من أجسامهم.ينظر : البيان والتبيين، 134/1، ولسان العرب، 306/4 مادة (ذفر).

(47) البيان والتبيين، 133/1.

(48) المصدر السابق، 134/1.

(49) ينظر: لسان العرب، 193/4.

(50) ينظر: الراغب الأصبهاني، المفردات في غريب القرآن، ص، 172، مادة (حصر).

(51) البيان والتبيين، 3/1.

(52) أبو حاتم البستي، روضة العقلاء ونزهة الفضلاء، 42/1.

(53) البيان والتبيين، 13/1.

(54) العسكري، كتاب الصناعتين، ص 21، والإرتاج من أُرتج عليه، أي استغلق عليه الكلام، فلم يقدر على النطق، ينظر: لسان العرب، 280/2.

(55) المبرد، الكامل في اللغة، 532/2، يقال اعتقل اللسان إذا لم يقدر على الكلام ومنه قول ذي الرمة:

ومعتقل اللسـان بغير خبل   يميد كأنَّه رجـلٌ أميـــم

والخبل: الفساد في الأعضاء، ينظر: ديوان ذي الرمة، ص 264، ولسان العرب، 459/11.

(56) البيان والتبيين، 250/2.

(57) المصدر السابق نفسه.

(58) العقد الفريد، 62/4.

(59) المصدر السابق، 134/4-135.

(60) سيبه: أي فيضه وغزارته، ينظر: لسان العرب، 477/1، مادة «سيب».

(61) ينظر: العقد الفريد، 135/4، وعيون الأخبار، 642/1.

(62) كتاب الصناعتين، ص 31-32.

(63) الكامل في اللغة، 19/1.

(64) البيان والتبيين، 92/1.

(65) زهر الآداب، 148/1.

(66) البيان والتبيين، 104/1.

(67) المصدر السابق، 112/1.

(68) أحمد أمين، النقد الأدبي، ص 43.

(69) أحمد الشايب، الأسلوب، ص 63.

(70) المصدر السابق، ص 63.

(71) سورة الفرقان، آية: 54.

(72) الخطيب البغدادي، تلخيص المتشابه في الرسم، 363/1، وابن عساكر، تاريخ دمشق، 444/52.

(73) ينظر لسان العرب ، 471/4، مادة «صهر».

(74) ينظر: الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، 55/19، وإطلاق الصهر على من له من الآخر علاقة المصاهرة من إطلاق المصدر في موضع الوصف والأكثر حينئذ أن يخص بقريب زوج الرجل، وأما قريب زوج المرأة فهو ختن لها أو حمٌ. وقد حكى ابن فارس عن الخليل أنه قال: لا يقال لأهل بيت الرجل إلا أختان ولأهل بيت المرأة إلا أصهار ومن العرب من يجعلهم جميعاً أصهاراً ، ينظر: الصحاح ، 398/1، ولسان العرب، 470/4، مادة «صهر».

(75) البيان والتبيين، 100/2، والعقد الفريد، 141/4.

(76) ينظر: الألوسي، بلوغ الأرب، 76/2، وأحمد الحوفي، المرأة في الشعر الجاهلي، ص127.

(77) عيون الأخبار، 362/3.

(78) عيون الأخبار، 360/4.

(79) سورة النور، آية: 32.

(80) ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، 459/3.

(81) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، 213/1، والباقلاني، إعجاز القرآن، ص 157.

(82) صبح الأعشى، 213/1.

(83) مجمع الأمثال، 211/1، والعقد الفريد، 96/2.

(84) الراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء، 40/1.

(85) عيون الأخبار، 363/3.

(86) البيان والتبيين، 408/1.

(87) صبح الأعشى، 213/1.

(88) المصدر السابق نفسه.

(89) صبح الأعشى، 160/9.

(90) عيون الأخبار، 361/3.

(91) صبح الأعشى، 213/1.

(92) مجمع الأمثال، 211/1، والعقد الفريد، 92/6.

(93) مجمع الأمثال، 211/1، والعقد الفريد، 92/6.

(94) العقد الفريد، 136/4.

(95) العقد الفريد، 136/4.

(96) ينظر: ابن الأثير، المثل السائر، 96/1، وابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، ص 616.

(97) أبو هلال العسكري، الصناعتين، 179.

(98) ينظر: أرسطو طاليس، الخطابة، 84.

(99) ينظر: المثل السائر، 223/2.

(100) ينظر: البيان والتبيين، 4081.

(101) صبح الأعشى، 213/1، وإعجاز القرآن، ص 157.

(102) تلخيص المتشابه في الرسم، 363/1، وتاريخ دمشق، 444/52.

(103) البيان والتبيين، 104/2.

(104) الصناعتين، ص 437.

(105) ينظر: العقد الفريد، 141/4.

(106) ينظر: عيون الأخبار، 361/3.

(107) زهر الآداب وثمر الألباب ، 478/2.

(108) عيون الأخبار، 361/3.

(109) ابن الجوزي، صيد الخاطر، ص 100.

(110) مجمع الأمثال، 211/1، والعقد الفريد، 92/6.

(111) ينظر: عبدالعزيز عتيق، علم المعاني، ص 133.

(112) أما بعد: معناها «مهما يكن من شيء بعد». ويؤتى بها عندما يكون الرجل في حديث ثم يريد أن يأتي بغيره، وهو ظرف مبني على الضم، لأنه مقطوع عن الإضافة. ينظر: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك – ابن هشام الأنصاري، 211/4. وقد ذهب جماعة من أهل العلم إلى استحباب قول الخطيب بعد الثناء «أمَّا بعد» وذلك تأسياً بالنبي صلى الله عليه وسلم، وقد عقد البخاري رحمه الله باباً في استحباب ذلك ينظر: صحيح البخاري باب من قال في الخطبة بعد الثناء «أما بعد»، 468/2.

(113) الصولي، أدب الكتاب، ص 27.

(114) العقد الفريد، 141/4.

(115) عيون الأخبار، 361/3.

(116) صبح الأعشى، 213/1، وإعجاز القرآن ، ص 197.

(117) تلخيص المتشابه في الرسم، 363/1، وتاريخ دمشق، 444/52.

(118) ينظر: مجيد ناجي، الأسس النفسية للأساليب البلاغية العربية، ص 102.

(119) تلخيص المتشابه في الرسم، 363/1 وتاريخ دمشق، 444/52.

(120) البيان والتبيين، 100/2، والعقد الفريد، 141/4.

(121) زهر الآداب وثمر الألباب، 478/2.

(122) البيان والتبيين، 116/1.

(123) ينظر: صبح الأعشى، 213/1، وإعجاز القرآن، 157.

(124) ينظر: العقد الفريد، 142/4، وينظر : عيون الأخبار، 358/3.

(125) ينظر: البيان والتبيين، 100/2، والعقد الفريد، 141/4.

(126) ينظر: زهر الآداب وثمر الألباب، 478/2.

(127) ينظر: القزويني، الإيضاح، 598/2.

(128) صبح الأعشى، 213/1، وإعجاز القرآن، ص 197.

(129) البيان والتبيين، 100/2، والعقد الفريد، 141/4.

(130) عيون الأخبار، 363/3.

(131) البيان والتبيين، 73/4.

(132) عيون الأخبار، 360/3.

(133) ينظر : الديوان، ص 147.

(134) البيان والتبيين، 223/1.

(135) اقتضاب الكلام: ارتجاله واقتضب: تكلم من غير تهيئة أو إعداد.

(136) ميّثه: ذلّله وليّنه. ينظر: لسان العرب، 193/2.

(137) البيان والتبيين، 14/2.

(138) ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، ص 162.

(139) البيان والتبيين، 44/1.

(140) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 128/1.

(141) الصناعتين، ص 72.

(142) صبح الأعشى، 160/9.

(143) تلخيص المتشابه في الرسم، 363/3، وتاريخ دمشق، 444/52.

(144) ينظر : لسان العرب ، 398/2، مادة (وشج).

(145) مجمع الأمثال، 211/1، والعقد الفريد، 223/3.

(146) زهر الآداب وثمر الألباب، 478/2.

(147) العقد الفريد، 136/4.

(148) تمّام حسّان، اللغة العربية - مبناها ومعناها، ص 17.

(149) الآبي، نثر الدر، 59/1.

(150) عيون الأخبار، 363/3.

(151) سورة البقرة، آية : 229 .

(152) عيون الأخبار، 360/4.

(153) سورة النور، آية: 32.

(154) تلخيص المتشابه في الرسم، 363/1، وتاريخ دمشق، 444/52.

(155) عيون الأخبار، 362/3.

(156) البيان والتبيين، 118/1.

(157) تحرير التحبير، ص 425.

(158) صبح الأعشى، 213/1، وإعجاز القرآن، ص 157.

(159) عبدالحكيم بلبع، النثر الفني وأثر الجاحظ فيه، ص 40.

(160) الصناعتين، ص 81.

(161) المثل السائر، 172/1.

(162) مجمع الأمثال، 211/1، والعقد الفريد، 92/6.

(163) البيان والتبيين، 73/4.

(164) عيون الأخبار، 360/3.

(165) مجمع الأمثال، 211/1، والعقد الفريد، 92/6.

(166) البيان والتبيين، 100/2، والعقد الفريد، 141/4.

(167) ينظر: أبو حيّان التوحيدي، وابن مسكويه، الهوامل والشوامل، 285-286.

(168) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 9.

(169) ينظر : الإيضاح، 547/2.

(170) عيون الأخبار، 361/3.

(171) البيان والتبيين، 100/2، والعقد الفريد، 141/4.

(172) زهر الآداب وثمر الألباب، 487/2.

(173) مجمع الأمثال، 211/1.

(174) العقد الفريد، 136/4.

(175) ينظر: الإيضاح، 542/2.

(176) عز الدين عليّ السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص 45.

(177) منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي، ص 391.

(178) البيان والتبيين، 73/4.

(179) العقد الفريد، 142/4.

(180) عيون الأخبار، 73/3.

(181) العقد الفريد، 142/4، وينظر: عيون الأخبار، 538/3.

(182) عيون الأخبار، 362/3.

(183) الحاوي، فن الخطابة، ص 10.

(184) البيان والتبيين، 117/1.

(185) تلخيص المتشابه في الرسم، 363/1، وتاريخ دمشق، 444/52.

(186) الميداني، مجمع الأمثال، 211/1، والعقد الفريد، 92/6.

(187) عبدالمجيد قطامش، الأمثال العربية دراسة تاريخية تحليلية، 235.

(188) صبح الأعشى، 213/1، وإعجاز القرآن، ص 157.

(189) العقد الفريد، 136/4.

(190) البيان والتبيين، 408/1.

(191) المصدر السابق، 116/1.

(192) ينظر: صبح الأعشى، 213/1، وإعجاز القرآن، ص 153.

(193) ينظر : مجمع الأمثال، 211/1 والعقد الفريد، 92/6.

(194) ينظر: العقد الفريد، 142/4.

(195) ينظر: البيان والتبيين، 100/2.

(196) ينظر: عيون الأخبار، 361/3.

(197) أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي، ص 640.

(198) البيان والتبيين، 7/2.

(199) العقد الفريد، 141/4.

الخطاب السردي في النص القرآني

خصوصية الرؤية وإبداعية المشهد

لطفي فكري محمد الجودي(*)

ملخص:

يعد النص القرآني الأكثر تلقياً في الثقافة العربية بما يجعل منه المكون الأكثر تجذراً في الشخصية العربية من جهة، والمُحفِّز الأكثر فاعلية لكل أداء جمالي من جهة أخرى. فقد شغل القرآن الكريم موقعاً كبيراً في الذهنية الإسلامية العربية، وكان للخطاب السردي القصصي فيه موقع مركزي شغل مساحة كبيرة من فضائه.. لذا كان من المهم أن نتأمل فيه ونرى ما يمكن أن يمنحنا إياه – على مستوى البنية الفنية - في سبيل غايتنا لبناء نظرية يمكن أن تفيد منها السردية العربية.

وبخاصة أنه قد شاع في خطاب كثير من مؤرخي الأدب العربي نسبة الأنواع السردية فيه إلى تواصلنا مع الغرب تعريبا وترجمة إلى أن استوت على ساقها نوعاً أدبياً، ملتفتين على استحياء إلى بعض الأنواع السردية العربية القديمة ؛ من أيام ومجالس ومقامات ومنامات وليال، وغالبا ما غضضنا النظر عن النص القرآني وما تحتويه خطاباته من قصص تعد من أرقى وأصدق الأنواع السردية.

(*) كلية الدراسات الإسلامية والعربية بقنا - جامعة الأزهر.

ولكن حتى تتاح لنا هذه الغاية لابد من اقتحام هذا المجال لنكون أكثر اقتراباً من ثقافة النص القرآني الذي نستخلص منه المرتكز المعرفي الذي سيكون حاملاً لأسس وغايات ما نصبوا إليه في تكوين مسار متميز نؤطر به لخطاب سردي عربي يخالف في مقولاته الفكرية والجمالية خطاب الآخرين من غير أهلها. وهو ما تروم الوصول إليه هذه الورقة البحثية – إن شاء الله تعالى.

أولاً – الخطاب السردي القرآني: فعالية تواصلية:

الخطاب السردي من أهم الفعاليات التواصلية في التأثير على النفوس والسيطرة على الأفئدة. فهو يشكل عاملاً مهماً في إنجاح أية دعوة من الدعوات التي يراد بثها وإبلاغها للمخاطبين. ولقد استخدم القرآن الكريم الخطاب السردي في كثير من المواقف، بوصفه أداة من أدوات التبليغ والدعوة الإسلامية، والتي يناط بها التبصر بمبادئ الدعوة والكشف عن مقاصدها في نفوس المخاطبين.

فقد شغل الخطاب السردي حيزاً كبيراً من النص القرآني، وتماهت موضوعاته بموضوعات القرآن الكريم تماهياً قوياً لا يمكن فصله. فالقرآن الكريم كله – بما فيه من قصص ـ يمثل كلاً واحداً، سواء في موضوعاته أم في أسلوبه أم في مقاصده. غاية الأمر أن القصة تتناول الموضوع القرآني تناولاً فنياً، وهذا لا يعني أن الفن هو المراد الأول لتحقيق هذا الهدف السامي، بل هو أحد وسائل القرآن لتحقيق مبادئ الدعوة والتمكين لتعاليم الدين في النفوس[1]. فالخطاب القرآني وإن كان يحتوي على امتداد فضائه وضعيات قصصية متفرقة، إلا أنها ليست كاملة أو مستمرة، بحيث تخضع في كل فعل سردي يتوخى التواصل الهادف لتوال زمني مألوف؛ يرغب في حمل المتلقي على فهم رسالته، والانفعال لأثره والاستسلام لتوجيهه. إن وضعية الخطابات

القصصية في القرآن الكريم جاءت على غير المألوف في الثقافات الأخرى، وعلى خلاف ما عهدناه في السرديات السابقة عليه، سواء ذات الأصول السماوية أو ذات الأصول الوضعية.. لقد جاء الخطاب القصصي القرآني نسيجا متفردا، غير متأثر بغيره، لكنه حقق كل ما يمكن أن يتوخاه أي فعل سردي من تواصل هادف؛ بل استطاع بمزجه للأحداث والوقائع والشخصيات مع المواضيع الأساسية التي يهدف إلى توصيلها أن يهيئ الأسباب النفسية والأجواء الفكرية والأسس العقلية كي ينفعل المتلقي بالأحداث، ويتفاعل معها، ويراها أمامه مرصودة – رغم تفرقها – فيعيشها مشاهد حية ناطقة على مستوى الكتابة، وكأن له بها صلات معينة، فينصهر في بوتقتها حتى يصبح في حالة تماهٍ من نوع خاص.

وإذا كان الخطاب السردي (الحكائي) يقتضي بالضرورة وجود قصة ما بوصفها تجسد عملية «التلفظ الذي ينتج الحكي»[2]، فإنه يفترض أيضا وبصورة منطقية وجود (سارد/ راوٍ) لهذه القصة، كذلك يفترض وجود من تُحكى له هذه القصة (المسرودٌ له/ المتلقي)، لبنية الحكي، والمنوط به التفاعل مع المعاني والأحداث المضمنة فيها.

فالخطاب السردي القرآني بهذا الشكل يقتضي تواصلا ما بين طرف أول هو (السارد/ الراوي) وطرف ثان هو (المسرود له/ المروي له)، ولأن هذا التواصل هو مناط الحكي، والمترتب على السرد، تكون بنية السرد خطاباً تواصلياً مهماً، يجسد قناة من قنوات الإفهام.. التي يتم بواسطتها تلقي المعاني وإدراكها.

وإذا كان ما سبق يتحدد أو ينطبق على سرديات الخطاب الوضعي، كما حددها روادها المشتغلون بها، فإن السردية القرآنية تختلف بخصوصياتها الموضوعية والجمالية. وتتشكل وفق تصورات فنية

مخصوصة، تحافظ على البنية التركيبية للنص الذي سيقت فيه، وعلى المحتوى الذي تعالجه.

وهو ما يعني أن مرجعية السرد في الخطابين القرآني والوضعي تختلف اختلافا بينا، فالسرد في الخطاب القرآني مرجعيته تحيل إلى الله – سبحانه وتعالى – وتهدف إلى الكشف عن عقيدة التوحيد للمتلقي، بينما تنبثق مرجعية السرد في الخطاب السردي الأدبي من الذات الإنسانية وأحاسيسها ومشاعرها من خلال صور الإبداع(3).

ولأجل ذلك لابد أن يختلف النظر إلى القصة القرآنية عن القصة الأدبية، إذ القصة القرآنية ليست للتذوق الأدبي أو للمتعة، بل هي فريدة في طابعها وغايتها وتكوينها(4). فالله – سبحانه وتعالى – وهو السارد ـ يحرك المسرود ضمن وعي مسبق وفق مشيئته، وطبقاً لسابق علمه لأنه (عليم حكيم)، ولأن هذا السرد ذو منبع إلهي لا يمكن أن يكون عرضة لمنطق المفاجأة، وأن المسرود فيه حتما سوف يشير إلى وقائع تجسد بسرديتها الموضوع والفكرة المنسجمة مع روح العقيدة الإسلامية.

ثانياً – الخطاب السردي القرآني: خصوصية نصية:

إذن، فهذه الظاهرة تعد من خصوصيات النص القرآني ككل، لأنه لا يجمع (نصوصه/ آياته) في شكل مواد معينة أو موضوعات محددة، فيرتبها حسب مضامينها. بمعنى أنه لايطرحها في إطار حقول «موضوعاتية» حسب الأهمية أو التسلسل المركزي الموضوعي خاصة. فإذا كانت المواضيع التي يطرقها كثيرة – وهي بالفعل كذلك – إلا أنها تأتي مبثوثة في ثنايا الكتاب الكريم ككل.

وجاء المضمون القرآني مبنياً على هذه المادة المعرفية، فصيغ بنهج إنشائي دفع باللغة إلى كمالها الحضاري، فوجود مثل هذا النص

اللغوي المعجز يعد مكسباً معرفياً من شأنه ضمان فعالية (النتائج/ الموضوعات) المطروحة.. والتي يمكن الخلوص إليها.

وما سبق يؤكد أن الخطابات القرآنية الموضوعية.. تأتي في سياقات أن القصص القرآني حق، وأن هذا الحق مرسل من عند الله، سبحانه وتعالى، وهو الحق، جل وعلا. فعملية القص في القرآن الكريم بصريح العبارة صادرة من ذات إلهية كمرسل وسارد وفاعل أول؛ يعطيها مصداقية تامة لواقعيتها بشكل متين.

لقد أفرغ المولى سبحانه وتعالى على عملية القص من جلال اسمه هيبته، ومن عظيم سلطانه قدرته، ومن اسمه الحق طبيعته.. وذلك في معرض الحديث عن أصحاب الكهف؛ وهي القصة التي خلخلت مستويات التفكير المنطقي، وزعزعت ذوي القلوب المترددة والعقول المتقلبة.. فكيف إذا كانت هذه حقا وحقيقة وهي تسرد حدثاً خارقاً، لم يتمكن بعضهم من استساغته لما في قلبه.. ألا يكون ما سواها من القصص واقعاً حقاً، كما في قصة الفتية في سورة الكهف.

ولأن هذه الخطابات القصصية مرسلة من عند الله الحق، فهي تحمل خصوصية نصية فريدة تميزها عن غيرها من الحقول النصية الأخرى. فإن الله، عزَّ وجلَّ، يسوقها من خلال نماذج فاعلة أو منفعلة - على اختلاف تنوعها - تحمل مبادئ وأفكاراً ونظرات ومفاهيم ورؤى ذات مصداقية.. تختلف باختلاف العقول والطبيعة والانتماءات، وتتحرك في حياتها انطلاقاً من قناعتها الفكرية والمذهبية؛ لترسم بذلك كل ما جاء به النص القرآني العريض من أوامر أو نواهٍ..

وهنا ينبغي التنبيه على متتبع الخطابات القصصية في القرآن الحكيم بأنه سوف يجد أن ثمة قصصاً يرد أكثر من مرة في مواضع مختلفة.. وآخر يرد ذكره مرة واحدة فقط.. وأن النوع الأول يأتي في

كل مرة يذكر فيها بشكل مختلف، كما نرى في قصص أنبياء الله تعالي: (آدم ونوح وهود وصالح ولوط وشعيب وموسى.. عليهم السلام). والتي نجد فيها نواة وظيفية تتكرر، ثم تتوالى القصص بعد ذلك؛ فيأتي الهدى من الله، ويتبعه الناجون، ويكذّب به الهالكون. ومن ثم يمكن القول بأن النواة الوظيفية التي ارتكزت عليها جميع الخطابات القصصية جاءت متفقة تمام الاتفاق مع موضع أو موضوعات السورة التي وردت فيها، ومن ثم تتفق مع السورة في المقصد الذي تهدف إليه.

فالخطابات القصصية في النص القرآني تأتي داعمة لموضوع السورة التي تحل فيها، ومؤكدة عليه، بل وتأتي شاهدة في أحيان كثيرة لتجسد جزءاً لا يتجزأ من النسيج المتين للسور القرآنية.

إن القصة القرآنية تمتزج بموضوع السورة امتزاجاً عضوياً، لا مجال فيه للفصل بينها وبين غيرها من مجموع موضوعات السورة.. تلك السلسلة من الحلقات المختلفة شكلاً، المتناغمة مضموناً، المتناسقة بناء، المتكاملة إيقاعاً.. بحيث لو حذفنا القصة - أو مشهداً من مشاهدها - من موقعها الوارد في السورة لحصل عدم توازن موضوعي، ولاختل المعنى؛ لأن القصة تسهم في بيان مضمون النص وإيضاح معاني الخطاب وتعميق فكرته لدى المتلقي.. في جمال أسلوبي، ورونق تعبيري، وروعة لغوية، ووحدة عضوية، في إعجاز متكامل..

مع الأخذ في الحسبان أن البنية القصصية الشاخصة التي تقابلنا في كل مرة في القصص المذكور، وإن تغيرت فيها الشخصيات، إلا أنها تظل وظائفها ثابتة؛ تظل الدعوة، ويظل التكذيب، وتظل العاقبة... وكأنها قصة واحدة تتكرر حلقاتها على الصورة نفسها، كلما كانت فترة نسي فيها الإنسان عداوة الشيطان ووعيده القديم.

غير أن الهدف الذي تأتي من أجله القصة - من قصص النبي الواحد - يجعلها تختلف في كل مرة في بنيتها الوظيفية؛ فيكون التركيز على وظائف دون غيرها، ويكون بحضور وظائف أو غياب أخرى، مما يؤثر في متتالية الوظائف، فيجعلها بالتالي قصة جديدة في كل مرة[5].

فالخطابات القصصية في النص القرآني لم تكتف بإثارة الذائقة الجمالية في وجدان المتلقي بجودة العرض، وجمال الأسلوب، وقوة العاطفة، ونشاط الخيال، بل تضمنت الكثير من الأبعاد والتصورات والرؤى التي تتعاطى مع الإنسان بوصفه مرتكزا أساسا يدور حوله الكون.

وكما أن النص القرآني يحوي في مضامينه أحداثاً متجددة ممكنة التحقيق، يكشف غيبها بالقراءات الجديدة، فهو إبداع لغوي ونظم فريد خالف أسلوبه كل أدوات التحويل الفكري التي عرفها التاريخ على مستوى الثورات الفكرية والحضارية[6].

فالنص القرآني نص معجز، لا تنقضي عجائبه، ولا تتوقف منابع الجمال فيه عند حد، بل يغدق دوما ظلالاً وارفة من ألوان الجمال، وصنوف الإعجاز.. والتي تأتي في القمة منها ما يحويه من خصوصية نصية سردية متنوعة يضطلع بها قصص قرآني بالغ الدقة والثراء، معجز في الأداء، ينقل الحدث من حيز الوجود الزمني الضيق القديم إلى حيز زمني متسع متنام لا حدود له.

ومن ثم جاءت القصة القرآنية «لتُكَوِّن نهجا منفرداً، في موضوعها وفي أسلوب أدائها، وفي مقاصدها وغاياتها، بما يحقق للقرآن مقصده الأسمى وهدفه الأصيل.. لكن العجيب في هذا القصص الرائع.. أن التعبير القرآني قد ألف فيه بإبداع لا حد له بين الغرض الديني والجمال الفني معا.. وجعل من هذا الجمال الفني أداة مقصودة للتأثير الوجداني.. فخاطب حاسة الوجدان الدينية بلغة الجمال الفنية...»[7].

ومما يستوجب النظر في هذا الأمر أن القرآن الكريم توجه إلى خطاب أمة كان الشعر ديوانها الأوفى، والأشد أثراً في توجهها، إلا أنه وبرغم ذلك لم يحد عن الشعر فحسب، بل استبدله بالقص، وقلب المعادلة لصالحه من دون الشعر، وجعله وسيلته الأهم في التأثير في المخاطبين، وهذا يعد اختراقاً عظيماً للذهنية والوجدان العربيين اللذين طُبِعا على الشعر، وأذْعَنا لجرسه، ولاَنا لجمالياته أكثر من سواه من فنون القول الأخرى.

ثالثاً - الخطاب السردي القرآني: خطاب مقاصدي:

وإذا كان ما سبق يمنح للخطاب السردي في النص القرآني خصوصية عن غيرة، فإنه يؤكد من جانب آخر أن هذه الخطابات القصصية في القرآن الكريم تتموضع في تشخيص مقاصدي نموذجي حي لكل موضوعاته. وإن كانت لا تُفَصّل في ذلك ولا تفيض؛ فلأنها ليست للتشريع بقدر ما هي للعبرة والحكمة والعظة والتدبر والتذكر وإزالة الغفلة.

فالقصة القرآنية هي قصة لها أهدافها التي تتلاءم مع مقاصد الكتاب الكريم. فلأن القرآن الكريم كتاب دعوة لا كتاب تاريخ لا تأتي القصة فيه جملة واحدة في مكان واحد، بحيث تستخلص منها حوادث التاريخ مرتبة حسب وقوعها، ولكن للقصة فيه هدفاً آخر غير الفن والتاريخ.. وإن تحقيق هذا الهدف يقتضي عدم الاستغراق في تفاصيل القصة بما يزيد عن الحاجة، وأن تتركز أحداثها على ما جيء بها شاهداً عليه ولأجله[8]. القرآن الكريم كتاب دعوة، والقصص فيه وسيلة من وسائل الدعوة، تأتي لتحقيق أهداف، وتسعى لنشدان غايات.. كما في قول الله تعالى: ﴿فَٱقْصُصِ ٱلْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ ﴿١٧٦﴾﴾[9].

وقول الله تعالى: ﴿ وَكُلًّا نَّقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنبَآءِ ٱلرُّسُلِ مَا نُثَبِّتُ بِهِۦ فُؤَادَكَ ۚ وَجَآءَكَ فِى هَٰذِهِ ٱلْحَقُّ وَمَوْعِظَةٌ وَذِكْرَىٰ لِلْمُؤْمِنِينَ ﴿١٢٠﴾ ﴾[10].

وقول الله تعالى: ﴿ لَقَدْ كَانَ فِى قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُو۟لِى ٱلْأَلْبَٰبِ ۗ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَىٰ وَلَٰكِن تَصْدِيقَ ٱلَّذِى بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ كُلِّ شَىْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ ﴿١١١﴾ ﴾[11].

فالحق والموعظة والذكرى.. هي السمات البارزة المكونة لهذا القصص القرآني العظيم، ومن ثم فهي تتطلب متلقٍ من نوع خاص؛ متمكن من أدواته التي تسعفه على رؤية وقراءة الحق والموعظة والذكرى.. هذا المتلقي هو «المؤمنون» الذين يقرؤون ويتلون وينفعلون ويتفاعلون ويفعّلون تلك القراءة، التي لا تحيد عن الطبيعة القصصية في القرآن الكريم، على خلاف أولئك الذين يحاولون إفراغها من الحق والحقيقة والواقعية ويدخلونها في إطار المتشابه من القرآن.. ثم ينقلونها إلى عالم الأمثال التي تضرب؛ لا لكونها حقيقة، ولكن لكونها تحمل فكرة فقط. وهذا على ما يبدو قربها من مفهوم الأسطورية التي نعت بها كفار قريش قصص الأولين في القرآن العظيم واقتدى بهم بعض المنحرفين في هذا العصر.

من أجل ذلك، لم يكن للخطابات القصصية القرآنية أن تتجاوز هذه الأبعاد على اعتبار أن القرآن الكريم كتاب هداية ورشاد يسوس الإنسان – بوصفه مخلوقاً مكرماً في هذا الكون – نحو غايات عظيمة، وأهداف نبيلة، تضمن له بلوغ أعلى درجات الرقي والكمال الذي سيوصله – حتماً – إلى هدفه ومبتغاه.

فالخطاب القصصي القرآني وإن اشتمل على آفاق ومقاصد كثيرة ومتنوعة.. امتازت بسمو الغاية، وشرف المقصد، إلا أنه منوط بدور

وظيفي توجيهي يتحرى صدق الكلمة والموضوع، بحيث لا تشوبها شائبة من الوهم أو الخيال أو مخالفة الواقع.

فمن هذه الوظائف المهيمنة - وهي كثيرة - على الخطاب القرآني والتي نرصد بعضاً منها فيما يلي:

- **الدعوة والتوجيه:**

تجلت وظيفة الدعوة في الخطاب السردي القرآني في قصص الأنبياء وما يصاحبها من جدل التكذيب والإعراض من أقوامهم.. وقد وردت خطابات كثيرة في هذا الشأن تدل على أن أول كلمة قالها كل رسول لقومه هي أمرهم بعبادة الله تعالى، ونهيهم عن عبادة أحد سواه. فهذا نبي الله نوح - عليه السلام - يقول لقومه كما حكى القرآن عنه: ﴿... فَقَالَ يَٰقَوۡمِ ٱعۡبُدُواْ ٱللَّهَ مَا لَكُم مِّنۡ إِلَٰهٍ غَيۡرُهُۥٓ إِنِّيٓ أَخَافُ عَلَيۡكُمۡ عَذَابَ يَوۡمٍ عَظِيمٖ ۝٥٩﴾[12].

وهذا نبي الله هود - عليه السلام - يقول لقومه: ﴿... قَالَ يَٰقَوۡمِ ٱعۡبُدُواْ ٱللَّهَ مَا لَكُم مِّنۡ إِلَٰهٍ غَيۡرُهُۥٓۚ أَفَلَا تَتَّقُونَ ۝٦٥﴾[13].

وهذا نبي الله صالح - عليه السلام - يقول لقومه: ﴿... وَإِلَىٰ ثَمُودَ أَخَاهُمۡ صَٰلِحٗاۚ قَالَ يَٰقَوۡمِ ٱعۡبُدُواْ ٱللَّهَ مَا لَكُم مِّنۡ إِلَٰهٍ غَيۡرُهُۥۖ قَدۡ جَآءَتۡكُم بَيِّنَةٞ مِّن رَّبِّكُمۡۖ هَٰذِهِۦ نَاقَةُ ٱللَّهِ لَكُمۡ ءَايَةٗۖ فَذَرُوهَا تَأۡكُلۡ فِيٓ أَرۡضِ ٱللَّهِۖ وَلَا تَمَسُّوهَا بِسُوٓءٖ فَيَأۡخُذَكُمۡ عَذَابٌ أَلِيمٞ ۝٧٣﴾[14].

وهذا نبي الله شعيب - عليه السلام - يقول لقومه: ﴿...ٱعۡبُدُواْ ٱللَّهَ مَا لَكُم مِّنۡ إِلَٰهٍ غَيۡرُهُۥۖ قَدۡ جَآءَتۡكُم بَيِّنَةٞ مِّن رَّبِّكُمۡۖ فَأَوۡفُواْ ٱلۡكَيۡلَ وَٱلۡمِيزَانَ وَلَا تَبۡخَسُواْ ٱلنَّاسَ أَشۡيَآءَهُمۡ وَلَا تُفۡسِدُواْ فِي ٱلۡأَرۡضِ بَعۡدَ إِصۡلَٰحِهَاۚ ذَٰلِكُمۡ خَيۡرٞ لَّكُمۡ إِن كُنتُم مُّؤۡمِنِينَ ۝٨٥﴾[15].

فهذه الخطابات الكريمة هي حكاية لما وجهه هؤلاء الأنبياء لأقوامهم من إرشادات وهدايات.. جاءت متحدة في الصيغة الكلية للدعوة، بل وفي ألفاظ الدعوة تقريبا؛ مما يجعل المتلقي يشعر وكأننا أمام نبي واحد ووظيفة واحدة، ورسالة واحدة، ولم لا ؟ وقد حسمها القرآن وأكدها في حكايته لهذا المعنى على لسان كل نبي في قول الله تعالى: ﴿وَمَآ أَرۡسَلۡنَا مِن قَبۡلِكَ مِن رَّسُولٍ إِلَّا نُوحِيٓ إِلَيۡهِ أَنَّهُۥ لَآ إِلَٰهَ إِلَّآ أَنَا۠ فَٱعۡبُدُونِ ٢٥﴾[16].

ومن النماذج القصصية التي حملت خطابات توجيهية نحو آفاق عقائدية عن طريق التخويف والإنذار قول الله تعالى: ﴿ذَٰلِكَ مِنۡ أَنۢبَآءِ ٱلۡقُرَىٰ نَقُصُّهُۥ عَلَيۡكَۖ مِنۡهَا قَآئِمٞ وَحَصِيدٞ ١٠٠ وَمَا ظَلَمۡنَٰهُمۡ وَلَٰكِن ظَلَمُوٓاْ أَنفُسَهُمۡۖ فَمَآ أَغۡنَتۡ عَنۡهُمۡ ءَالِهَتُهُمُ ٱلَّتِي يَدۡعُونَ مِن دُونِ ٱللَّهِ مِن شَيۡءٖ لَّمَّا جَآءَ أَمۡرُ رَبِّكَۖ وَمَا زَادُوهُمۡ غَيۡرَ تَتۡبِيبٖ ١٠١ وَكَذَٰلِكَ أَخۡذُ رَبِّكَ إِذَآ أَخَذَ ٱلۡقُرَىٰ وَهِيَ ظَٰلِمَةٌۚ إِنَّ أَخۡذَهُۥٓ أَلِيمٞ شَدِيدٌ ١٠٢ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَأٓيَةٗ لِّمَنۡ خَافَ عَذَابَ ٱلۡأٓخِرَةِۚ ذَٰلِكَ يَوۡمٞ مَّجۡمُوعٞ لَّهُ ٱلنَّاسُ وَذَٰلِكَ يَوۡمٞ مَّشۡهُودٞ ١٠٣﴾[17].

ومن النماذج القصصية التي حملت خطابات توجيهية نحو آفاق عقائدية تبرز قدرة الله تعالى على البعث والإحياء قول الله تعالى: ﴿أَوۡ كَٱلَّذِي مَرَّ عَلَىٰ قَرۡيَةٖ وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا قَالَ أَنَّىٰ يُحۡيِۦ هَٰذِهِ ٱللَّهُ بَعۡدَ مَوۡتِهَاۖ فَأَمَاتَهُ ٱللَّهُ مِاْئَةَ عَامٖ ثُمَّ بَعَثَهُۥۖ قَالَ كَمۡ لَبِثۡتَۖ قَالَ لَبِثۡتُ يَوۡمًا أَوۡ بَعۡضَ يَوۡمٖۖ قَالَ بَل لَّبِثۡتَ مِاْئَةَ عَامٖ فَٱنظُرۡ إِلَىٰ طَعَامِكَ وَشَرَابِكَ لَمۡ يَتَسَنَّهۡۖ وَٱنظُرۡ إِلَىٰ حِمَارِكَ وَلِنَجۡعَلَكَ ءَايَةٗ لِّلنَّاسِۖ وَٱنظُرۡ إِلَى ٱلۡعِظَامِ كَيۡفَ نُنشِزُهَا ثُمَّ نَكۡسُوهَا لَحۡمٗاۚ فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُۥ قَالَ أَعۡلَمُ أَنَّ ٱللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ قَدِيرٞ ٢٥٩﴾[18].

فمعروف أن التوحيد يشكل الركيزة الأساس في العقيدة الدينية؛ إذ بدون ذلك لا معنى قط للأديان السماوية. لذا كانت أبرز المهام التي اضطلع بها الأنبياء - عليهم السلام - على مر التاريخ هي مهمة التوحيد ونشره بين الأقوام والأمم.

ولا نجد فيما يحكي لنا القرآن نبيا من الأنبياء إلا وسعى جهده بين قومه لتثبيت وحدانية الخالق، وتفرده بالقدرة، ونفي ما سواه من الأنداد والأضداد، وفي سبيل ذلك تحمّل الأنبياء وأوصياؤهم أذى كثيراً من الطواغيت ومن أقوامهم؛ لكنهم واصلوا المهمة دون كلل ولا ملل، وكان لكل نبي أسلوب من الدعوة للتوحيد يختلف عن الآخر بحسب القدرات العقلية لمجتمعاتهم. فهذا إبراهيم - عليه السلام - يثير في نفوس قومه من آيات القدرة والعظمة وأعاجيب الخلق مما لا يمكن إنكاره، ويواصل هذه الدعوة رغم قلة الأتباع، فيوجه إليهم خطاباً قصصياً؛ هو قمة الاعتبار والتدبر والتفكر في عظيم قدرة الله، عزَّ وجلَّ، وذلك من خلال عرض مشاهد حسية مفعمة بالحركة، فهي قصة حقيقية جيء بها كي تترك أثراً عميقاً في نفوس المخاطبين من قومه.

- الاعتبار والعظة:

ومن المعاني المهمة التي ساقها النص القرآني للمخاطبين ولفت إليها انتباههم عن طريق الخطاب القصصي العبر والعظات.. فبسبب أهميتها في توجيه نظر المتلقين عرضها الخطاب القرآني في صور شتى.. فعلى سبيل المثال لا الحصر ما جاء في قصة قوم نبي الله يونس - عليه السلام - الذين استجابوا لدعوة الحق، وصدّقوا نبيهم فيما أخبرهم به، وأخلصوا دينهم لله تعالى: ﴿فَلَوْلَا كَانَتْ قَرْيَةٌ ءَامَنَتْ فَنَفَعَهَآ إِيمَٰنُهَآ إِلَّا قَوْمَ يُونُسَ لَمَّآ ءَامَنُوا۟ كَشَفْنَا عَنْهُمْ عَذَابَ ٱلْخِزْىِ فِى ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا وَمَتَّعْنَٰهُمْ إِلَىٰ حِينٍ ﴿٩٨﴾﴾[19].

ومنها ما جاء بيانا على سوء عاقبة المكذبين، الذين أصروا على كفرهم، ولم يستمعوا لنصائح أنبيائهم.. فلقد ساق لنا الخطاب القرآني كثيرا من قصص الجاحدين، ثم بين لنا سوء مصيرهم. ومن النماذج الرائعة والموحية في ذلك قصة (قارون) الذي قابل عطاء ربه وتفضله عليه بالكفران والصلف والجحود، فلم يشكر الله تعالى على نعمه: ﴿قَالَ إِنَّمَآ أُوتِيتُهُۥ عَلَىٰ عِلْمٍ عِندِىٓ ۚ أَوَلَمْ يَعْلَمْ أَنَّ ٱللَّهَ قَدْ أَهْلَكَ مِن قَبْلِهِۦ مِنَ ٱلْقُرُونِ مَنْ هُوَ أَشَدُّ مِنْهُ قُوَّةً وَأَكْثَرُ جَمْعًا ۚ وَلَا يُسْـَٔلُ عَن ذُنُوبِهِمُ ٱلْمُجْرِمُونَ ﴿٧٨﴾ فَخَرَجَ عَلَىٰ قَوْمِهِۦ فِى زِينَتِهِۦ ۖ قَالَ ٱلَّذِينَ يُرِيدُونَ ٱلْحَيَوٰةَ ٱلدُّنْيَا يَـٰلَيْتَ لَنَا مِثْلَ مَآ أُوتِىَ قَـٰرُونُ إِنَّهُۥ لَذُو حَظٍّ عَظِيمٍ ﴿٧٩﴾ وَقَالَ ٱلَّذِينَ أُوتُوا۟ ٱلْعِلْمَ وَيْلَكُمْ ثَوَابُ ٱللَّهِ خَيْرٌ لِّمَنْ ءَامَنَ وَعَمِلَ صَـٰلِحًا وَلَا يُلَقَّىٰهَآ إِلَّا ٱلصَّـٰبِرُونَ ﴿٨٠﴾﴾[20].

ومن ذلك قصة (أهل سبأ) الذين قال الله تعالى في شأنهم: ﴿لَقَدْ كَانَ لِسَبَإٍ فِى مَسْكَنِهِمْ ءَايَةٌ ۖ جَنَّتَانِ عَن يَمِينٍ وَشِمَالٍ ۖ كُلُوا۟ مِن رِّزْقِ رَبِّكُمْ وَٱشْكُرُوا۟ لَهُۥ ۚ بَلْدَةٌ طَيِّبَةٌ وَرَبٌّ غَفُورٌ ﴿١٥﴾ فَأَعْرَضُوا۟ فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ سَيْلَ ٱلْعَرِمِ وَبَدَّلْنَـٰهُم بِجَنَّتَيْهِمْ جَنَّتَيْنِ ذَوَاتَىْ أُكُلٍ خَمْطٍ وَأَثْلٍ وَشَىْءٍ مِّن سِدْرٍ قَلِيلٍ ﴿١٦﴾ ذَٰلِكَ جَزَيْنَـٰهُم بِمَا كَفَرُوا۟ ۖ وَهَلْ نُجَـٰزِىٓ إِلَّا ٱلْكَفُورَ ﴿١٧﴾﴾[21].

فلا شك أن هذا المنحى الذي عرض له الخطاب القرآني يسهم إسهاماً قوياً وفعالاً في توجيه المخاطبين أخلاقياً، إذ نلمح في هذه المشاهد المعروضة آفاقا أخلاقية، تهتم بصياغة السلوك المستقيم وترسم له الخطوط العريضة، وتضع النماذج الحية على المستوى الفردي والاجتماعي، بينما تكافح كل سلوك منحرف، وتعرض بعض نماذج الانحراف والمنحرفين، ثم تتعرض تلك القصص للحديث

عن النتائج العاجلة والآجلة لأولئك الأشخاص من أهل الاستقامة أو الانحراف، وما آلت إليه أمورهم في نهاية المطاف.

- **التكافل الاجتماعي:**

ومن الأفاق المقاصدية التي أسسها الخطاب القصصي القرآني وعمل على تأكيدها المنحى الاجتماعي، ودوره في حياة الأفراد والأمم. فمعروف أن القرآن الكريم يؤسس للنموذج الأمثل للحياة الاجتماعية بكل عناصرها، وأنه يعمل علي طرح رؤاه في توافق عجيب يتطابق مع القوانين والنظريات التي يقول بها علماء العلوم الاجتماعية في العصر الحديث.

من هذه الرؤى قصة أصحاب الجنة التي ورد ذكرها في سورة القلم، والتي تحض على التكافل الاجتماعي الذي أكد عليه القرآن الكريم وضرب له الأمثال. قال الله تعالى: ﴿إِنَّا بَلَوْنَٰهُمْ كَمَا بَلَوْنَآ أَصْحَٰبَ ٱلْجَنَّةِ إِذْ أَقْسَمُوا۟ لَيَصْرِمُنَّهَا مُصْبِحِينَ ﴿١٧﴾ وَلَا يَسْتَثْنُونَ ﴿١٨﴾ فَطَافَ عَلَيْهَا طَآئِفٌ مِّن رَّبِّكَ وَهُمْ نَآئِمُونَ ﴿١٩﴾ فَأَصْبَحَتْ كَٱلصَّرِيمِ ﴿٢٠﴾ فَتَنَادَوْا۟ مُصْبِحِينَ ﴿٢١﴾ أَنِ ٱغْدُوا۟ عَلَىٰ حَرْثِكُمْ إِن كُنتُمْ صَٰرِمِينَ ﴿٢٢﴾ فَٱنطَلَقُوا۟ وَهُمْ يَتَخَٰفَتُونَ ﴿٢٣﴾ أَن لَّا يَدْخُلَنَّهَا ٱلْيَوْمَ عَلَيْكُم مِّسْكِينٌ ﴿٢٤﴾ وَغَدَوْا۟ عَلَىٰ حَرْدٍ قَٰدِرِينَ ﴿٢٥﴾ فَلَمَّا رَأَوْهَا قَالُوٓا۟ إِنَّا لَضَآلُّونَ ﴿٢٦﴾ بَلْ نَحْنُ مَحْرُومُونَ ﴿٢٧﴾ قَالَ أَوْسَطُهُمْ أَلَمْ أَقُل لَّكُمْ لَوْلَا تُسَبِّحُونَ ﴿٢٨﴾ قَالُوا۟ سُبْحَٰنَ رَبِّنَآ إِنَّا كُنَّا ظَٰلِمِينَ ﴿٢٩﴾ فَأَقْبَلَ بَعْضُهُمْ عَلَىٰ بَعْضٍ يَتَلَٰوَمُونَ ﴿٣٠﴾ قَالُوا۟ يَٰوَيْلَنَآ إِنَّا كُنَّا طَٰغِينَ ﴿٣١﴾ عَسَىٰ رَبُّنَآ أَن يُبْدِلَنَا خَيْرًا مِّنْهَآ إِنَّآ إِلَىٰ رَبِّنَا رَٰغِبُونَ ﴿٣٢﴾ كَذَٰلِكَ ٱلْعَذَابُ ۖ وَلَعَذَابُ ٱلْءَاخِرَةِ أَكْبَرُ ۚ لَوْ كَانُوا۟ يَعْلَمُونَ ﴿٣٣﴾﴾(22).

يسوق الخطاب هذه التجربة إلى قريش من واقع البيئة، ومما هو متداول بينهم من القصص، فيربط بين سنته في الغابرين وسنته في الحاضرين؛ ويلمس قلوبهم بأقرب الأساليب إلى واقع حياتهم. وفي الوقت ذاته يشعر المؤمنين بأن ما يرونه على المشركين من كبراء قريش من

آثار النعمة والثروة، إنما هو ابتلاء من الله له عواقبه ونتائجه. فسنته أن يبتلي بالنعمة كما يبتلي بالبأساء سواء. فأما المتبطرون المانعون للخير المخدوعون بما هم فيه من نعيم، فذلك كان مثلا لعاقبتهم.. وأما المتقون الحذرون فلهم عند ربهم جنات النعيم. وهذا مثل ضربه الله لكفار قريش، فيما أنعم به عليهم من إرسال الرسول العظيم الكريم إليهم؛ فقابلوه بالتكذيب والمخالفة. ولا يخفى ما في القصة من إشارة إلى أن الله تعالى يهتم بتقوية الأواصر الاجتماعية بين أفراد المجتمع: الفقراء منهم والأغنياء المترفين.. واختبارهم بالثروة، والإنفاق على المساكين، وإعطاء كل ذي حق حقه، ومادامت السنن الإلهية في الحياة واحدة، فيجب إذن أن يعتبر الإنسان بالآخرين، سواء المعاصرين له أو الذين سبقوه، فهذه قصة أصحاب الجنة يعرضها الوحي لتكون أحداثها ودروسها موعظة وعبرة للإنسانية.

- الجهاد في سبيل الله:

لقد طرق القرآن الكريم هذه القضية بشكل غير مباشر، بعيداً عن الخطابية والتقريرية، إذ يشخصها القرآن الكريم بصورة حركية حية، يتوسل فيها بالخطاب القصصي، وذلك بالارتكاز على الأحداث التاريخية والتعبيرات التصويرية المعتمدة على الحركة الإنسانية.. كما في قصة «طالوت وجنوده» التي تعرض للموضوع من خلال إفراغه في قالب من الأحداث الواقعية، والمشاهد التاريخية، والشخصيات الحية التي تحث على الجهاد، وتنفر من الركون إلى الدنيا.. بطريقة تعتمد السرد القصصي الذي يحلل المسألة ويتناولها دون اللجوء إلى المنطق الشرعي المباشر المعتمد على الترغيب والترهيب.

يقول الله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ إِلَى الْمَلَإِ مِنْ بَنِي إِسْرَائِيلَ مِنْ بَعْدِ مُوسَى إِذْ قَالُوا لِنَبِيٍّ لَهُمُ ابْعَثْ لَنَا مَلِكًا نُقَاتِلْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ قَالَ هَلْ عَسَيْتُمْ

إِن كُتِبَ عَلَيْكُمُ ٱلْقِتَالُ أَلَّا تُقَـٰتِلُوا۟ ۖ قَالُوا۟ وَمَا لَنَآ أَلَّا نُقَـٰتِلَ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ وَقَدْ أُخْرِجْنَا مِن دِيَـٰرِنَا وَأَبْنَآئِنَا ۖ فَلَمَّا كُتِبَ عَلَيْهِمُ ٱلْقِتَالُ تَوَلَّوْا۟ إِلَّا قَلِيلًا مِّنْهُمْ ۗ وَٱللَّهُ عَلِيمٌۢ بِٱلظَّـٰلِمِينَ ﴿٢٤٦﴾ وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ ٱللَّهَ قَدْ بَعَثَ لَكُمْ طَالُوتَ مَلِكًا ۚ قَالُوٓا۟ أَنَّىٰ يَكُونُ لَهُ ٱلْمُلْكُ عَلَيْنَا وَنَحْنُ أَحَقُّ بِٱلْمُلْكِ مِنْهُ وَلَمْ يُؤْتَ سَعَةً مِّنَ ٱلْمَالِ ۚ قَالَ إِنَّ ٱللَّهَ ٱصْطَفَىٰهُ عَلَيْكُمْ وَزَادَهُۥ بَسْطَةً فِى ٱلْعِلْمِ وَٱلْجِسْمِ ۖ وَٱللَّهُ يُؤْتِى مُلْكَهُۥ مَن يَشَآءُ ۚ وَٱللَّهُ وَٰسِعٌ عَلِيمٌ ﴿٢٤٧﴾ وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ ءَايَةَ مُلْكِهِۦٓ أَن يَأْتِيَكُمُ ٱلتَّابُوتُ فِيهِ سَكِينَةٌ مِّن رَّبِّكُمْ وَبَقِيَّةٌ مِّمَّا تَرَكَ ءَالُ مُوسَىٰ وَءَالُ هَـٰرُونَ تَحْمِلُهُ ٱلْمَلَـٰٓئِكَةُ ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَـَٔايَةً لَّكُمْ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ ﴿٢٤٨﴾ فَلَمَّا فَصَلَ طَالُوتُ بِٱلْجُنُودِ قَالَ إِنَّ ٱللَّهَ مُبْتَلِيكُم بِنَهَرٍ فَمَن شَرِبَ مِنْهُ فَلَيْسَ مِنِّى وَمَن لَّمْ يَطْعَمْهُ فَإِنَّهُۥ مِنِّىٓ إِلَّا مَنِ ٱغْتَرَفَ غُرْفَةًۢ بِيَدِهِۦ ۚ فَشَرِبُوا۟ مِنْهُ إِلَّا قَلِيلًا مِّنْهُمْ ۚ فَلَمَّا جَاوَزَهُۥ هُوَ وَٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ مَعَهُۥ قَالُوا۟ لَا طَاقَةَ لَنَا ٱلْيَوْمَ بِجَالُوتَ وَجُنُودِهِۦ ۚ قَالَ ٱلَّذِينَ يَظُنُّونَ أَنَّهُم مُّلَـٰقُوا۟ ٱللَّهِ كَم مِّن فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةًۢ بِإِذْنِ ٱللَّهِ ۗ وَٱللَّهُ مَعَ ٱلصَّـٰبِرِينَ ﴿٢٤٩﴾ وَلَمَّا بَرَزُوا۟ لِجَالُوتَ وَجُنُودِهِۦ قَالُوا۟ رَبَّنَآ أَفْرِغْ عَلَيْنَا صَبْرًا وَثَبِّتْ أَقْدَامَنَا وَٱنصُرْنَا عَلَى ٱلْقَوْمِ ٱلْكَـٰفِرِينَ ﴿٢٥٠﴾ فَهَزَمُوهُم بِإِذْنِ ٱللَّهِ وَقَتَلَ دَاوُۥدُ جَالُوتَ وَءَاتَىٰهُ ٱللَّهُ ٱلْمُلْكَ وَٱلْحِكْمَةَ وَعَلَّمَهُۥ مِمَّا يَشَآءُ ۗ وَلَوْلَا دَفْعُ ٱللَّهِ ٱلنَّاسَ بَعْضَهُم بِبَعْضٍ لَّفَسَدَتِ ٱلْأَرْضُ وَلَـٰكِنَّ ٱللَّهَ ذُو فَضْلٍ عَلَى ٱلْعَـٰلَمِينَ ﴿٢٥١﴾ ﴾(23).

فالذين اغترفوا من النهر وشربوا منه كما شاؤوا، فاعلين ذلك من تلقاء أنفسهم، دون الانصياع لأمر نبيهم.. والذين تهيبوا لقاء جالوت

وجنوده، بحجة عدم قدرتهم على محاربتهم ونزالهم، هؤلاء وهؤلاء هم أنموذج المتثاقلين إلى الأرض الراغبين في العيش المريح والحياة السهلة، والزاهدين في الجهاد، والمتقاعدين عن الخروج في سبيل الله، والانتصار لأنفسهم ولدينهم.. ولذلك ذكروا في بداية القصة للإشارة لفعلهم، ثم أنكرهم النص القرآني على مستوى الحكي، كما أنكر وجودهم ضمن الطائفة المؤمنة. فهم كما قال لهم طالوت: ﴿**فَلَيْسَ مِنِّي**﴾، وكذلك كان الأمر سردياً؛ لأن الآية ذهبت مباشرة لسرد الأحداث المتعلقة بمن اتبع أوامر طالوت، فجاء قول الله تعالى نفياً لوجودهم: ﴿**فَلَمَّا جَاوَزَهُ هُوَ وَالَّذِينَ آمَنُواْ مَعَهُ**﴾، ثم أعقب ذلك حديث الفئة الأخرى التي قالت: ﴿**لاَ طَاقَةَ لَنَا الْيَوْمَ بِجَالُوتَ وَجُنودِهِ**﴾، ثم جاء الحديث عن الفئة التي قالت: ﴿**رَبَّنَا أَفْرِغْ عَلَيْنَا صَبْرًا وَثَبِّتْ أَقْدَامَنَا وَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ**﴾، وأنكر الآخرين، وكأنهم لا وجود لهم.

وبهذا جاء السياق مباشرة على الشكل التالي: ﴿**وَلَمَّا بَرَزُواْ لِجَالُوتَ وَجُنُودِهِ قَالُواْ رَبَّنَا أَفْرِغْ عَلَيْنَا صَبْرًا وَثَبِّتْ أَقْدَامَنَا وَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ**﴾، وخاضوا غمار المعركة، ولم يتخل الله عنهم، ولم يدعهم لأنفسهم، فذكروا على مستوى النص وعلى مستوى الواقع.. ولم يتركهم لعدوهم الذي يفوقهم عدة وعتادا، بل كان معهم ليتحقق لهم النصر بهزيمة جالوت وجنوده.

والناظر لهذه الفئة في القصة يجدها تمثل أنموذجا واقعيا حيا للخطاب الإلهي المباشر القائل: ﴿**إِلاَّ تَنصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللّهُ**﴾.

إذن، فطريقة العرض في هذا الخطاب القرآني تشخيصية تصويرية ترتكز على انتقاء لغوي لشخصيات حية من الواقع المشهود، وتبرز مواقف وأحداث ملموسة في لغة سهلة؛ تعبيرية وتصويرية..

مفعمة بالحياة والحيوية. إنها طريقة الأسلوب التوجيهي والتربوي التي تجعل للأحداث التاريخية مسلكا إلى القلوب ومعبرا إلى العقول.. وتجعل من المشاهد الحية سبيلا إلى شرح وبسط الفكرة المرادة.

إن حضور هذه القصة في فضاء النص القرآني بهذه الكيفية يفرض مستويين من التلقي، مستوى بسيط تبدو فيه القصة وكأنها حكاية تاريخية لا يعني موضوعها أحدا ممن يتلقاها، وإنما هي في ظنه مجرد حكاية تروي أحداثا عن قوم اختلفوا مع نبيهم، أو تحكي عن معركة وقعت بين فئتين. أما المستوى الثاني فهو المستوى العميق للتلقي والذي فيه يظهر المتلقي وقد فهم الخطاب القرآني، واستوعب كيفية أدائه اللغوي وطرائق تبليغه، ومستويات تناوله لدين الله تعالى. فهو يعلم تمام العلم أن القصة في القرآن جاءت أساساً لتشخيص مشاهد كثيرة أخرى وردت في شكل وعظي يحمل الترغيب والترهيب المباشرين.

إذن، الخطاب القصصي في الفضاء القرآني لا يمكن أن يأتي منعزلاً عن موضوع السورة التي يرد فيها، وإنما يمتزج امتزاجاً عضوياً لا مجال فيه للفصل، وما بدا بينه وبينها من اختلاف فهو اختلاف شكلي متناغم مضموناً، ومتناسق بناء، ومتكامل إيقاعاً.. بحيث لو حذفنا القصة من موقعها الوارد في السورة – أو مشهداً من مشاهدها – لحصل عدم توازن موضوعي ولاختل المعنى؛ لأن القصة تسهم في إيضاح المضامين النصية لمعاني الخطاب، ومن ثم تعمل على تعميق فكرتها لدى المتلقي.

وإذا كانت كل الخطابات القصصية جاءت مشاهدها متفرقة، لا تجتمع عناصرها المكونة لها في أماكن بذاتها، أو في حيز محدد

من خريطة الخطاب القرآني، فإن هذه التفرقة التي لا تلتزم مساراً زمنياً على مستوى الكتابة، تفيد تحديدا عدم تاريخية هذه القصص. لكن ليس بالمعنى المتداول في بعض الكتابات المعاصرة. فالقصص القرآني حقائق حدثت، ووقائع عيشت، وصور واقعية.. تفاعلت في الزمان والمكان.. وأن شخوصها قد برزت بشحمها ولحمها في الوجود.. وأن حواراتها وصراعاتها وأحداثها المصورة في القرآن الكريم تحققت كلها على سطح الواقع في فترات متباينة على مر العصور..

رابعاً - الخطاب السردي القرآني وإبداعية المشهد:

إذا ما تتبعنا ملامح البنية السردية في النص القرآني ضمن رؤية تقوم على الذائقة الجمالية، وتستبعد قناعات الأحكام الجاهزة في المقاربات التقليدية التي أظنها عاجزة عن استيعاب العلاقات المختلفة التي يطرحها النص القرآني في ظل مسيرة خلوده وعالميته التي ظل ينشدهما – وجدناها كثيرة وثرية ومتنوعة.. بل وتعتبر أغنى الآثار السردية العربية بأنواع السرد؛ لما يتوفر لها من مقومات سردية معجزة، ولما تحمله من خطابات مشعة، تستنهض المتلقي، وتدعوه لإدراك ما بها من جماليات، وما تحتويه من فرائد لغوية وبيانية تُعجز ه عن اللحاق بأطيافها المتنوعة.

فقد أولى القران الكريم عناية كبرى بالجانب السردي، فزخرت سوره الكريمة بكثير من الصيغ السردية الباهرة المعجزة؛ ذات البنى الفنية والجمالية المتكاملة ..

وحتى نستبين صورة هذه الأبنية في تشكلها الفني الجمالي لابد من تخطي ما نحن فيه من الوضعية النظرية إلى حيز الوضعية التطبيقية العملية، وفي هذه الحالة سوف يكون اشتغالنا على بعض (نصوص/

آيـات/ قصص) قرآنية حملت خطابات استطاعت أن توظف فنية القوالب السردية في تكوين بناء سردي محكم ينطوي على قوانين السرد وأنظمته، ويضيف إلي آلياته ووسائله المعروفة. والتي لو تتبعنا خطاها لأفاد منها السرد العربي الحديث والمعاصر على مستوى بنياته الفنية المكونة له، وأصبحت لدينا نظرية سردية متميزة بل وذات فرادة.

فقد انطوى الخطاب القرآني على كثير من البنيات السردية المحكمة في آلياتها ووسائل طرحها، والتي شكلت مرتكزاً مهما قامت عليه بنيات الخطابات السردية الحديثة سواء في مستوى الحوار أو الشخوص أو الزمان أو المكان ، والتي ننمذج لها قرآنيا فيما يلي:

- بنية الحوار:

ومن ذلك علي سبيل المثال قول الله تعالي: ﴿إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَـٰٓئِكَةِ إِنِّى خَـٰلِقٌۢ بَشَرًا مِّن طِينٍ ﴿٧١﴾ فَإِذَا سَوَّيْتُهُۥ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِى فَقَعُوا۟ لَهُۥ سَـٰجِدِينَ ﴿٧٢﴾ فَسَجَدَ ٱلْمَلَـٰٓئِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ ﴿٧٣﴾ إِلَّآ إِبْلِيسَ ٱسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ ٱلْكَـٰفِرِينَ ﴿٧٤﴾ قَالَ يَـٰٓإِبْلِيسُ مَا مَنَعَكَ أَن تَسْجُدَ لِمَا خَلَقْتُ بِيَدَىَّ ۖ أَسْتَكْبَرْتَ أَمْ كُنتَ مِنَ ٱلْعَالِينَ ﴿٧٥﴾ قَالَ أَنَا۠ خَيْرٌ مِّنْهُ ۖ خَلَقْتَنِى مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُۥ مِن طِينٍ ﴿٧٦﴾ قَالَ فَٱخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ ﴿٧٧﴾ وَإِنَّ عَلَيْكَ لَعْنَتِىٓ إِلَىٰ يَوْمِ ٱلدِّينِ ﴿٧٨﴾ قَالَ رَبِّ فَأَنظِرْنِىٓ إِلَىٰ يَوْمِ يُبْعَثُونَ ﴿٧٩﴾ قَالَ فَإِنَّكَ مِنَ ٱلْمُنظَرِينَ ﴿٨٠﴾ إِلَىٰ يَوْمِ ٱلْوَقْتِ ٱلْمَعْلُومِ ﴿٨١﴾ قَالَ فَبِعِزَّتِكَ لَأُغْوِيَنَّهُمْ أَجْمَعِينَ ﴿٨٢﴾ إِلَّا عِبَادَكَ مِنْهُمُ ٱلْمُخْلَصِينَ ﴿٨٣﴾ قَالَ فَٱلْحَقُّ وَٱلْحَقَّ أَقُولُ ﴿٨٤﴾ لَأَمْلَأَنَّ جَهَنَّمَ مِنكَ وَمِمَّن تَبِعَكَ مِنْهُمْ أَجْمَعِينَ ﴿٨٥﴾﴾ (24).

تبدأ القصة بصيغة سردية مهيمنة على الحكي، وهي صيغة المنقول المباشر، وتطبعه من ثم بطابع أمانة النقل للقول الوارد، وهي صيغة

استباقية ترتب للعلاقة بين زمني القصة والسرد، حيث تبدأ القصص باستباق، يهيئ نفس المتلقي، ويوجه توقعاته[25].

والملاحظ في هذا الخطاب القرآني هو هيمنة المشهد الحواري على بنيته السردية القصصية، وتقارب الزمن القصصي مع الزمن السردي، حتى صار حاضر السرد هو حاضر الأحداث نفسها، مما ينعكس على المتلقي نفسه، ويحوله إلى شاهد عيان يبصر الوقائع بنفسه، فينفعل بها، ويتفاعل معها، كأنه واحد من شخوص المشهد. فدلالات التعبير في هذا النسق القصصي الكريم، تشير إلي قصة خلق الله لهذا الكائن البشري من الطين. فلقد نفخ الله من روحه في هذا الكائن البشري، وأودعه سراً من أسراره؛ لأن إرادته اقتضت أن يكون خليفته في الأرض وأن يتسلم مقاليد الإعمار في هذا الكوكب بمقتضياتها من قوى وطاقات.

ومن أجل ذلك هيأ الله تعالى له أسباب القدرة علي تلك المهمة، فارتقى في المعرفة، واستمر من يومها على هذا الارتقاء، طالما كان موصولاً بمصدر تلك النفخة، واستمد من هذا المصدر في استقامة. مالم يقده انحرافه عن ذلك المصدر العلوي، فتهبط به إلى نكسة في خصائصه الإنسانية، فتودي به في سلم الارتقاء الحقيقي حتى ولو تضخمت علومه واتسعت تجاريه في جانب من جوانب الحياة.

وما كان لهذا الكائن البشري صاحب الإمكانات المحدودة – حجماً وعمراً ومعرفة – أن ينال شيئاً من هذه الكرامة لولا تلك اللطيفة الربانية الكريمة التي حظي بها. والتي بسببها حاز هذا الإنسان خصوصية في الخلق تستحق هذا التنويه؛ هي خصوصية العناية الربانية بهذا الكائن وإيداعه نفخة من روح الله دلالة على هذه العناية، والتي كان من موجباتها أن تسجد له الملائكة امتثالا لأمر الله، وشعوراً بحكمته فيما يراه.

ولكن إبليس اللعين الذي تستبد به الغفلة عن حقيقة العنصر الكريم الزائد على الطين في آدم، والذي يستحق بسببه التكريم- يتخلف عن أمر الله، حسداً وحنقاً، فلا يسجد، ولا عجب، فالطبائع التي تجردت من الخير، لا يستبعد عليها صدور مثل هذا الفعل القبيح في هذا الموقف المشهود.

وهنا يصدر الأمر الإلهي العالي بطرد هذا المخلوق المتمرد القبيح جزاء الرفض والتجرؤ على أمر الله الكريم. فتبرز نفسية هذا المخلوق اللعين الذي أخذه الكبر والغرور فرفض طاعة أمر الله.

وهنا يرسم التعبير الكريم حسده وحقده الدفين وخبثه وجهده وعزمه في إغواء جميع الآدميين، دون أن يستثني منهم أحداً، إلا من ليس له عليهم سلطان؛ لا تطوعا منه، ولكن عجزا عن بلوغ غايته فيهم؛ لأنهم احتجبوا عنه بإخلاص عبادتهم لله تعالى.

إنه مشهد أو خطاب ساقه السرد القصصي عبر الحوار الخارجي، وهو ما أثار مشاعر المتلقي، وأعطاه إحساساً بالمشاركة الحادة في الفعل. إنه يسمع عنه معاصراً وقوعه كما يقع بالضبط في لحظة وقوعه نفسها؛ لذلك تتبدى لحظات المشهد مشحونة بذروة سياق من الأفعال في مشهد تشخيصي تبرز فيه العينة الفاسدة، التي يجسدها مايكنه إبليس وقبيله لبني آدم من كره وحسد وحقد ..

فعنصر الحوار الخارجي يشكل في البناء السردي للخطاب القرآني إحدى حيوات القصة التي تكشف بأعلى درجاتها عن دوافع الشخصيات المتحاورة وعن رغباتها وصراعاتها. لكن ترك الشخوص القصصية تتحدث بنفسها يظل أكثر حيوية من مجرد نقل كلامها إلى الغير، كما أن ما لديها من أفكار لا يستطيع المتلقي معرفتها، أو الاطلاع

عليها مالم تعلنها بنفسها، فضلاً عن أن بعض الأسرار لا يمكن التحدث عنها حتى بلسان البطل، بل يظل يبوح بها مع نفسه، بغية توفير عنصر الإقناع من جانب، وتحقيق المتعة الفنية التي يتطلبها شكل القصة من جانب آخر. وهذا ما يقوم به الشكل الآخر من الحوار، وهو الحوار (الباطني) (المونولوج/monologue). كما ورد في كثير من الخطابات القصصية القرآنية، والتي منها على سبيل المثال قول الله تعالى: ﴿إِنَّ ٱلْأَبْرَارَ يَشْرَبُونَ مِن كَأْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا كَافُورًا ۝٥ عَيْنًا يَشْرَبُ بِهَا عِبَادُ ٱللَّهِ يُفَجِّرُونَهَا تَفْجِيرًا ۝٦ يُوفُونَ بِٱلنَّذْرِ وَيَخَافُونَ يَوْمًا كَانَ شَرُّهُۥ مُسْتَطِيرًا ۝٧ وَيُطْعِمُونَ ٱلطَّعَامَ عَلَىٰ حُبِّهِۦ مِسْكِينًا وَيَتِيمًا وَأَسِيرًا ۝٨ إِنَّمَا نُطْعِمُكُمْ لِوَجْهِ ٱللَّهِ لَا نُرِيدُ مِنكُمْ جَزَآءً وَلَا شُكُورًا ۝٩ إِنَّا نَخَافُ مِن رَّبِّنَا يَوْمًا عَبُوسًا قَمْطَرِيرًا ۝١٠ فَوَقَىٰهُمُ ٱللَّهُ شَرَّ ذَٰلِكَ ٱلْيَوْمِ وَلَقَّىٰهُمْ نَضْرَةً وَسُرُورًا ۝١١﴾[26].

ترسم القصة من خلال بنية سردية سابقة سمات الأبرار في عبارات كلها انعطاف ورقة وجمال وخشوع يتناسب مع ذلك النعيم الهانئ الرغيد. ثم تعرض ما يلاقيه هؤلاء القائمين بالعزائم والتكاليف من جزاء عظيم، جراء خوفهم من الله، دون حاجة لشكر أو جزاء من مخلوق.

فالقصة تتحدث عن بيئة الجنة وموقع الأبرار منها، وبطريقة فنية في التعامل مع الزمن، حيث تنتقل من بيئة الجنة إلى بيئة الدنيا، فتنقل عن هؤلاء الأبطال بأنهم كانوا يوفون بالنذر ويخافون الحساب ويطعمون الطعام لوجه الله، ثم تقطع القصة عنصر السرد، وتترك أبطالها يتحدثون بأنفسهم عن حقيقة سلوكهم الذي استحقوا عليه هذا الموقع المذكور من الجنة، لنجدهم يفكرون بهذا النحو: ﴿**إِنَّمَا نُطْعِمُكُمْ لِوَجْهِ اللهِ لا نُرِيدُ مِنْكُمْ جَزَاءً وَلا شُكُوراً ۝٩ إِنَّا نَخَافُ مِنْ رَبِّنَا يَوْماً**

عَبُوساً قَمْطَرِيراً ﴿١٠﴾. فهؤلاء الأبطال وإن كانوا قدّموا طعامهم إلى الفقراء إلا أنهم لم يقولوا لهم: (إنما نطعمكم لوجه الله ...)، كما أنهم لم يجاهروا بذلك فيما بينهم، بل لم يصوغوا ذلك «كلاماً خفياً» مع أنفسهم، بل كان مجرد «تفكير» يحيونه داخل أنفسهم؛ أي أنه كان يجسد فعلاً داخلياً، أو قل «نوايا» في أذهانهم تبلورت نتيجة انفعالهم بحالة هؤلاء الممنوحين – المساكين واليتامى والأسرى – ولكن دون أن تنطق ألسنتهم بكلمة خفية أو معلنة.

ويمكننا أن نسمي هذا الفعل حواراً تفكيرياً أو ذهنياً. وأهمية مثل هذا الحوار في القصة المذكورة تتمثل في لفتها الانتباه إلى أن كمال الأعمال منوط بابتغاء وجه الله. وكي تجسد القصة هذا الهدف اتجهت إلى إبراز نوايا الشخصية التي لا مناص من كشفها في (حروفٍ مكتوبة) لكي يتعرّفها القارئ ويفيد منها في تعديل سلوكه .

- بنية الزمن:

ومن العناصر التي شكلت مرتكزاً أساساً في بناء القصة في الخطاب القرآني عنصر الزمان؛ إذ يشكل عاملاً مهماً من عوامل تحريك أحداثها وتلوينها بحيث تشد النفوس إليها.

فالزمن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحكاية، «فهو بمثابة الإيقاع الذي يضبط أحداثها، والشاهد الحي على مصير شخصياتها، والعنصر الفعال الذي يغذي حركة الصراع الدرامي فيها»[27].

فمن خلال الزمن تنسكب الأحداث، وتخرج في صورة تعمل علي تقريب المشهد وتجليه بالكشف عن أبعاده ومراميه. «فهو يعطي للحدث صبغة خاصة تشير للحين الذي وقع فيه، وتضفي على الجو العام ظلالا توحي بأبعاد دلالية تسمح بها حدود التأويل»[28].

وقد تجلت فنية الزمان حين وظفها الخطاب القرآني من خلال بنيته السردية القصصية، فجاءت وحدة رئيسة، ومرتكزاً مهما في إنماء الحدث السردي، وفي ربط المتلقي بغايات هذا الخطاب ودلالاته؛ مما جعل القصة تتسم بالحيوية والدينامية والإيماء. والأمثلة القرآنية الدالة على الإعجاز التوظيفي لعنصر الزمن في الخطاب القرآني في بنيته السردية كثيرة كما هي في قصة يوسف، عليه السلام، وقصة أهل الكهف، وقصة ذي القرنين، وقصة موسى، عليه السلام... والتي نعرض لها ـ علي سبيل المثال ـ كعينة مدروسة في هذا الموضع.

إن المتتبع لقصة سيدنا موسى – عليه السلام – والتي استغرقت سورة القصص[29]، يلاحظ حقيقة انتظام السرد في عرض زمن الأحداث؛ نتيجة لأن الإطار التاريخي هو الحاكم لهذه القصة، فهي أحداث تمت من زمن بعيد مرتبطة في تسلسلها بالمكان والأشخاص. ولأن النص القرآني هو الحامل الأمين لهذا الحكي فإن القصة تبتعد تماما عن التزيد البشري للحكايات، وتعتمد الحكي الحقيقي لما جرى من أحداث.

فقد جاء الزمن في أحداث القصة ليؤدي دوراً مهماً في الكشف عن شحناتها الدلالية. فالنظام السردي في هذه قصة يسير بأحداث القصة سيراً منطقياً، حيث تتحرك فيه الشخصية الرئيسة داخل القصة على مسرح الأحداث بإرادة فاعل حقيقي هو الله – سبحانه وتعالى – وهذه الشخصية تتحرك بإلهام إلهي لتجسد مراد الله تعالى فيه منذ بداية حياته وحتى نهايتها، وذلك من خلال محطات زمانية تمر بها حياة هذه الشخصية، ليتحدد على إثرها مسيرتها الحياتية وما ينتظره من صراعات (حبكات)، ومن ثم يتم التفاعل بين هذه المكونات السردية الشخصية المحورية، والزمان، والمشكلة الحبكة.

فكما أسلفنا القول إنَّ القصة تحيل في أحداثها إلى وقائع لها حضور تاريخي، تعتمد على التسلسل المنطقي للأحداث عبر الزمن، وتشتبك بأزمنة وأمكنة مع الأحداث والأشخاص.

وإذا كان السرد القرآني لأحداث القصة يتسم بطابع التسارع الزمني - رغم الاستطالة الواقعية للزمن المتوافق مع الحدث - إلا أن أحداث القصة جاءت متنامية متتابعة يتلو بعضها بعضا في حلقات محكمة، تتسم بالوحدة العضوية.

من أجل هذا كان مسار السرد الزمني للأحداث مكثفا للغاية، يعتمد على اللمحات الخاطفة دلاليا، والتي يختصر فيها الزمن. فلا يمكن منطقيا متابعة عرض قصة سيدنا موسى - عليه السلام - والتي استمرت ما يقرب من خمسين عاما من بداية حياته إلي نهايتها، إلا بالاستعانة بالتلخيص.

وأول ما يطالعنا من هذه اللمحات ما جاء في قول الله تعالى: ﴿وَحَرَّمْنَا عَلَيْهِ الْمَرَاضِعَ مِن قَبْلُ فَقَالَتْ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ أَهْلِ بَيْتٍ يَكْفُلُونَهُ لَكُمْ وَهُمْ لَهُ نَاصِحُونَ ﴿١٢﴾ فَرَدَدْنَاهُ إِلَىٰ أُمِّهِ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلَا تَحْزَنَ وَلِتَعْلَمَ أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لَا يَعْلَمُونَ ﴿١٣﴾﴾ (30).

فمن الإشارات السردية ذات الدلالة الموحية المرتبطة بالزمن توظيف الخطاب القرآني ظرف الزمان (قبل) «أي من قبل أن رددناه إلى أمه ومن قبل مجيء أخت موسى، عليه السلام، ومن قبل ولادته في حكمنا وقضائنا»(31). وهذه إشارة دلالية توحي بأن هناك محاولات كثيرة جرت لإرضاع سيدنا موسى - عليه السلام - ولم تفلح، وأن الله تعالى صانه عن أن يرتضع غير ثدي أمه؛ ليجعل ذلك سببا في رجوعه إلى أمه لترضعه وهي آمنة بعدما كانت خائفة. ولو أن هذا لم يحدث ما تحقق وعد الله - عز وجل - لأم موسى بإرجاعه إليها. فكان مجيء

الزمن بلفظ «قبل» قرينة ساعدت على أن شيئا ما سيترتب بعد الامتناع عن الرضاعة، وهو عودته لأمه، وتحقيق الوعد الإلهي لتتحلحل بذلك عقدة من القصة.

وبعد هذا يسود سياق القصة سكوت طويل، فلا نعلم ماذا كان بعد رده إلى أمه لترضعه؟ ولا كيف تربى في قصر فرعون؟ ولا كيف كانت صلته بأمه بعد فترة الرضاعة؟... لتبدأ حلقة تالية من حلقات القصة مباشرة فنبصره قد بلغ أشده واستوى، وآتاه الله الحكمة والعلم، وجزاه جزاء المحسنين، وهنا يأتي الزمن مرة أخرى ليؤطر وقت دخوله المدينة[32]، وذلك في قول الله تعالى: ﴿وَدَخَلَ ٱلْمَدِينَةَ عَلَىٰ حِينِ غَفْلَةٍ مِّنْ أَهْلِهَا فَوَجَدَ فِيهَا رَجُلَيْنِ يَقْتَتِلَانِ هَٰذَا مِن شِيعَتِهِۦ وَهَٰذَا مِنْ عَدُوِّهِۦ ۖ فَٱسْتَغَٰثَهُ ٱلَّذِى مِن شِيعَتِهِۦ عَلَى ٱلَّذِى مِنْ عَدُوِّهِۦ فَوَكَزَهُۥ مُوسَىٰ فَقَضَىٰ عَلَيْهِ ۖ قَالَ هَٰذَا مِنْ عَمَلِ ٱلشَّيْطَٰنِ ۖ إِنَّهُۥ عَدُوٌّ مُّضِلٌّ مُّبِينٌ ﴿١٥﴾﴾[33].

ففي هذا المشهد السردي تعاضدت البنية الدلالية للفظة «حين» الذي يرتب لزمن دخول سيدنا موسى – عليه السلام – المدينة، مع لفظة «غفلة»، من أجل توجيه سياق الحكى نحو وجهة تخدم السرد القصصي. فسيدنا موسى – عليه السلام – بعد أن بلغ أشده واستوى وآتاه الله الحكم والعلم، علم أن فرعون مصر وقومه على الباطل، فأنكر عليهم ذلك، وعاب دينهم واشتهر ذلك منه فتوعدوه.. مما استحال عليه دخول مدينة فرعون إلا في حالة من الخوف، ولأجل هذا ارتهن دخوله فيها بزمن غفلة أهلها، فكان دخوله لها على اختلاف المفسرين في وقت «ما بين العشاءين. وقيل: وقت القائلة. وقيل: يوم عيد لهم هم مشتغلون فيه بلهوهم»[34].

كما نلمح في النسيج السردي في القصة توظيف كلمة (بالأمس) في قول الله تعالى: ﴿فَأَصْبَحَ فِى ٱلْمَدِينَةِ خَآئِفًا يَتَرَقَّبُ فَإِذَا ٱلَّذِى ٱسْتَنصَرَهُۥ

بِٱلۡأَمۡسِ يَسۡتَصۡرِخُهُۥۚ قَالَ لَهُۥ مُوسَىٰٓ إِنَّكَ لَغَوِيٌّ مُّبِينٞ ﴿١٨﴾ فَلَمَّآ أَنۡ أَرَادَ أَن يَبۡطِشَ بِٱلَّذِي هُوَ عَدُوّٞ لَّهُمَا قَالَ يَٰمُوسَىٰٓ أَتُرِيدُ أَن تَقۡتُلَنِي كَمَا قَتَلۡتَ نَفۡسَۢا بِٱلۡأَمۡسِۖ إِن تُرِيدُ إِلَّآ أَن تَكُونَ جَبَّارٗا فِي ٱلۡأَرۡضِ وَمَا تُرِيدُ أَن تَكُونَ مِنَ ٱلۡمُصۡلِحِينَ ﴿١٩﴾﴾[35].

فلكلمة «بالأمس» في الآيتين دلالتها القوية في البناء السردي للخطاب القرآني، ففي الآية الأولي تنكشف دلالة المشهد في محيطها الزمني المرهون بـ (الأمس) - بمجيئها بين فعلي (الاستنصار والاستصراخ) - لتفصح عن حقيقة هذا الرجل الذي ينتمي إلي شيعته وتبين عن خصاله، إذ تنكر لصنيع نبي الله موسى. أما في الآية الثانية فتشي بزمن ارتبط في ذاكرة نبي الله موسى - عليه السلام - بأزمة مريرة ضاغطة، استحالت إلي مصدر قلق وتوجس وندم وتنغيص.

إذن، فالزمانية في الخطاب القرآني تأخذ كينونتها الجمالية من قيمها التعبيرية المطلقة، التي تأتي منسجمة مع جوهر البنية الدلالية الكامن في السياق التوجيهي الذي يرمي إليه الخطاب القرآني في القصة من مقاصد وغايات وعظات دينية ..

- بنية المكان:

كذلك شكلت دلالات المكان بعداً جمالياً آخر في البنية السردية للخطاب القرآني، فقد أسهم الفضاء المكاني في بناء الأحداث القصصية، وشكل وضعية مادية من وضعيات نضجها واكتمالها.

ورغم أن المكان يشغل قوة عاملة - بقدر ما - في تشكيل الحدث، وإبراز معالمه إلا أنه يأتي في مرتبة تالية للزمن، وبهذا القيمة تعامل السرد القصصي في الخطاب القرآني مع المكان، «فلا يلتفت إلى المكان، ولا يجري له ذكراً إلا إذا كان للمكان وضع خاص يؤثر في سير الحدث، أو يبرز ملامحه، أو يقيم شواهد العبرة والعظة منه»[36].

وهو ما يعني أن ذكر المكان في القصة القرآنية مرتبط بما يمكن أن يضيفه من قيم نفسية وروحية تفتقدهما الحادثة والشخوص، والتي ما كانت لتتواجد لولا اقترانها بالمكان.

فقيمة المكان الجمالية كعنصر مؤسس من عناصر البنية السردية في الخطاب القرآني تنبع من تجاوزه لكونه إطاراً مادياً يحوي الأحداث وتتحرك في محيطه الشخصيات، بحيث يصبح أداة فاعلة في تلوين هذه الأحداث، واحتواء هذه الشخصيات.

فالفضاء المكاني يشكل مرتكزا مهما يبنى عليه الخطاب القرآني، وفيه يرتهن وجوده بوجود الحدث، حيث يسهم في صياغته والتمكين له، ويوضح سير الحدث وتسلسله ويكشف عن نتائجه.

وقد سرد القرآن الكريم قصصاً عديدة.. ذُكر فيها المكان بشكل صريح ومباشر، وقد احتوي دلالة مرجعية إشارية كما هو حادث في «أسماء الأمصار: (مصر، يثرب، سيناء، الطور، حنين، بدر)، أو الأماكن المعلومة أو التي اكتسبت علميتها من خلال إثبات السياق القرآني لها، مثل: سدرة المنتهى، الكهف»(37).

ومن جماليات السرد في هذا المقام ما نلحظه في قصة جيش المسلمين يوم حنين في قول الله تعالي: ﴿ لَقَدْ نَصَرَكُمُ ٱللَّهُ فِى مَوَاطِنَ كَثِيرَةٍ ۙ وَيَوْمَ حُنَيْنٍ ۙ إِذْ أَعْجَبَتْكُمْ كَثْرَتُكُمْ فَلَمْ تُغْنِ عَنكُمْ شَيْـًٔا وَضَاقَتْ عَلَيْكُمُ ٱلْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ ثُمَّ وَلَّيْتُم مُّدْبِرِينَ ﴿٢٥﴾ ﴾(38).

تنبعث جماليات المكان في هذا الخطاب القرآني السردي من زاوية أنه جاء موافقا لتطور الحدث، حيث ذكر الخطاب المكان في هذه القصة ليبرر وقوع الحدث الثاني، والذي تمثل في تذكير المسلمين بهزيمتهم يوم حنين حينما اغتروا بكثرتهم، ثم نصرهم الله بقوته،

ليكونوا عبرة بعد أن غفلت قلوب المسلمين لحظات عن الله مأخوذة بالكثرة في العدد والعتاد. ليعلم المؤمنون أن التجرد لله وتوثيق الصلة به هي عدة النصر التي لا تخذلهم حين تخذلهم الكثرة في العدد والعتاد.

فجاء تخصيص المكان بيوم حنين بالذكر من بين أيام الحروب «لما فيه من العبرة بحصول النصر عند امتثال أمر الله ورسوله، صلى الله عليه وسلم، وحصول الهزيمة عند إيثار الحظوظ العاجلة على الامتثال ففيه مثل وشاهد لحالتي الإيثارين المذكورين آنفا في قوله تعالى: (أَحَبَّ إِلَيْكُم مِّنَ اللّهِ وَرَسُولِهِ وَجِهَادٍ فِي سَبِيلِهِ فَتَرَبَّصُواْ حَتَّى يَأْتِيَ اللّهُ بِأَمْرِهِ وَاللّهُ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الْفَاسِقِينَ) ليتنبهوا إلى أن هذا الإيثار قد يعرض في أثناء إيثار آخر، فهم لما خرجوا إلى غزوة حنين كانوا قد آثروا محبة الجهاد على محبة أسبابهم وعلاقاتهم، ثم هم في أثناء الجهاد قد عاودهم إيثار الحظوظ العاجلة على امتثال أمر الله ورسوله، صلى الله عليه وسلم، الذي هو من آثار إيثار محبتها وهي عبرة دقيقة حصل فيها الضدان ولذلك كان موقع قوله (إِذْ أَعْجَبَتْكُمْ كَثْرَتُكُمْ) بديعا لأنه تنبيه على خطئهم في الأدب مع الله المناسب لمقامهم أي: ما كان ينبغي لكم أن تعتمدوا على كثرتكم»[39].

وهكذا يكون للفضاءات المكانية المكونة للبنية السردية في القصص القرآني قرائنها التي تجمعها بالأحداث المنسكبة فيها، فتكون مبررا لنتائج الحدث، فنلاحظ بينهما توافقاً وانسجاماً، يفضي بصورة حتمية إلى إثراء البنية السردية في النص القرآني بصورة جمالية بارعة.

ويمكن أن نحدد معالم هذه الجمالية من خلال صورتين متراكبتين يتموضع فيهما الفضاء المكاني؛ تتحقق الأولى منهما بتمفصل الفضاء

المكاني في السرد القصصي في صورة محورية، يترتب عليها اشتغال هذا المكاني فيأتي دليلاً معرفياً يسمح بتوجيه فكر القارئ على نحو يفهم معه ما في النص على أنه ليس منعزلاً عن الواقع، مما يضفي على النص طابع الصدق ويجعله نموذجاً من الواقع، وإذا كان هذا على مستوى القصة الفنية فكيف بالقصة القرآنية التي تسرد وقائع حقيقية لا يشوبها كذب أو تلفيق[40].

- **بنية الشخصية:**

ولا يمكن للسرد القرآني أن يكتمل في معطاه القصصي، أو يفرض نفسه بكثافة دون أن نتحدث عن الشخصية، وما تؤديه من أدوار مهمة وفاعلة فيه. فالشخصية في محيطها السردي قد أنيطت ـ بما تملكه من سيولة تعمل على تنامي المسارات المختلفة لبنية الحكي الدلالية ـ بأداء أدوار مهمة لها خصوصيتها في لفت نظر المخاطب وشد انتباهه كي ينفعل بغايات الخطاب القصصي القرآني، ومن جهة أخرى، تحويل البناء السردي إلي نبع ثر، ومنجم بكر، وخزان متسع يمدنا بأنواع سردية لا تحصى «يقف فيه المرء على السنن النفسية والاجتماعية والإيمانية في الفرد والمجتمع والأمم»[41].

يمور الخطاب القصصي القرآني بأنواع عديدة من الشخوص القرآنية نتيجة لتنوع السرد فيه، الأمر الذي لا يمكننا من إحصاء دقيق لهذا العدد الهائل لأنواع هذه الشخوص. لكن حسبنا هنا فقط أن نقدم تعريفا لأنواعها. «فهي عالم قائم بذاته، تتنازع فيه الأرواح البشرية والملائكية والنبوية والجنّية والحيوانية والشيطانية، إنه عالم ملكوتي من الصعوبة تحديده كله»[42].

وإذا ما وقفنا لانتخاب بعض النماذج الكاشفة عن طبيعة البناء الفني للشخصية في الخطاب القصصي القرآني وجدنا أن منطق

البناء السردي في القصة القرآنية يقوم بتناول الشخصية من خلال وضعها «في مواقف متجددة، بحيث يتجدد المسار القصصي ويندفع إلى النمو وهذا التوجيه البنائي يدفع بالشخصية إلى الحركة الدائمة، ما يجعلها تتخذ مسلكا ما يمليه عليها الموقف أحياناً، وأحياناً أخرى يكون هذا الاتجاه نابعا من ذاتيتها هي وما تلتزم به في نفسها أساساً من قيم واتجاهات ومبادئ وأصول راسخة»[43].

من هذه النماذج التي أبدع السرد القصصي القرآني في تجسيدها وإخراجها إخراجاً جمالياً رائعاً شخصية خليل الله سيدنا إبراهيم - عليه السلام - والتي تعددت زوايا مناقبها، بما يجعلنا نقصر تحديد ملامحها في بعض هذه الزوايا. وقد آثرت أن تنبثق ملامح هذه الشخصية من خلال محيطها الأسري.. سواء في كيفية الحديث مع الأب أو الاهتمام بالأسرة أو معاملة الابن.

تبرز ملامح النموذج الأول منها واضحة جلية في قول الله تعالي: ﴿وَٱذْكُرْ فِى ٱلْكِتَٰبِ إِبْرَٰهِيمَ ۚ إِنَّهُۥ كَانَ صِدِّيقًا نَّبِيًّا ﴿٤١﴾ إِذْ قَالَ لِأَبِيهِ يَٰٓأَبَتِ لِمَ تَعْبُدُ مَا لَا يَسْمَعُ وَلَا يُبْصِرُ وَلَا يُغْنِى عَنكَ شَيْـًٔا ﴿٤٢﴾ يَٰٓأَبَتِ إِنِّى قَدْ جَآءَنِى مِنَ ٱلْعِلْمِ مَا لَمْ يَأْتِكَ فَٱتَّبِعْنِىٓ أَهْدِكَ صِرَٰطًا سَوِيًّا ﴿٤٣﴾ يَٰٓأَبَتِ لَا تَعْبُدِ ٱلشَّيْطَٰنَ ۖ إِنَّ ٱلشَّيْطَٰنَ كَانَ لِلرَّحْمَٰنِ عَصِيًّا ﴿٤٤﴾ يَٰٓأَبَتِ إِنِّىٓ أَخَافُ أَن يَمَسَّكَ عَذَابٌ مِّنَ ٱلرَّحْمَٰنِ فَتَكُونَ لِلشَّيْطَٰنِ وَلِيًّا ﴿٤٥﴾ قَالَ أَرَاغِبٌ أَنتَ عَنْ ءَالِهَتِى يَٰٓإِبْرَٰهِيمُ ۖ لَئِن لَّمْ تَنتَهِ لَأَرْجُمَنَّكَ ۖ وَٱهْجُرْنِى مَلِيًّا ﴿٤٦﴾ قَالَ سَلَٰمٌ عَلَيْكَ ۖ سَأَسْتَغْفِرُ لَكَ رَبِّىٓ ۖ إِنَّهُۥ كَانَ بِى حَفِيًّا ﴿٤٧﴾ وَأَعْتَزِلُكُمْ وَمَا تَدْعُونَ مِن دُونِ ٱللَّهِ وَأَدْعُوا۟ رَبِّى عَسَىٰٓ أَلَّآ أَكُونَ بِدُعَآءِ رَبِّى شَقِيًّا ﴿٤٨﴾﴾[44].

يعتمد السرد منذ بدايته على تحديد ملامح الشخصية الرئيسة، وذلك بالاقتراب من صورتها السيمية أو المظهرية؛ فتم التعريف ببعض

ملامحها أو صفاتها الخلقية في تعاطيها الكلام؛ وهي الشخصية المرسلة من عند الله تعالى مع شخصية الأب الكافرة التي لاتؤمن بالله وتحرض على عبادته. فشخصية سيدنا إبراهيم - عليه السلام - تبدو في هذا المشهد السردي وقد اكتنفها الرضى والحلم، فتبرز ألفاظه وتعبيراته وقد لفتها سحابة من الوداعة والحلم والحياء والرفق.. في ملاطفة أبيه الذي يقابله بتصرفات حانقة جاهلة غير مسؤولة.. فيتوعده ويتهدده.

فيصف السرد القرآني سيدنا إبراهيم في سُموِّه الإنساني بالصدق والنبوة بما يتناسب مع شخصيته في تعاملها بهذا اللطف في خطاب دعوته لأبيه. فيحاول أن يهديه إلى الخيرِ الذي هداه الله إليه، وعلمه إياه في تحبب ومودة فيخاطبه بقوله: «يا أَبَتِ»، ويسأله عن سبب عبادته لما هو دون الإنسان في المرتبة، بل إلى ما هو في مرتبة أدنى من مرتبة الحيوان، لا يسمع ولا يبصر ولا يملك ضراً ولا نفعاً.

ورغم أن الأب يقابل دعوة الابن إلى الهدى بكل جهالة وقساوة، فإن هذا لم يغضب إبراهيم الحليم، ولم يفقد بره وعطفه وأدبه مع أبيه، وذلك هو شأن الإيمان مع الكفر، ومع كل ذلك فلا جدال ولا أذى، ولا رد للتهديد والوعيد، بل السلام وطلب الغفران من الله والرحمة والدعاء بالهدى لأبيه هو المقابل.

هكذا، أبدع السرد القصصي في الخطاب القرآني في رسم شخصية سيدنا إبراهيم وتقريب معالمها...كما أبدع في غيرها من الشخصيات المختلفة الأبعاد والصفات، فرأينا كيف توافق فيها جمال التعبير مع جمال الصورة، حتى اتسقا في ساحة الأجواء القرآنية أهدافا نبيلة سامية.. جاءت مفعمة بشتى مجالات التأثير؛ فكملت معالم هذه (الشخصية / الشخصيات) بفضل النسق البديع والتصوير

المعجز. وما أوردناه من إبداع الرسم القرآني لا يمثل سوى أقل القليل من النماذج المتعددة التي حظيت بها بنية السرد القصصي في النص القرآني.

- الخاتمة:

وفي نهاية هذا التطواف يطيب لي أن أختم ورقتي البحثية هذه بمساءلة كبرى مفادها: إذا كان لا خلاف في أن القرآن الكريم هو الفضاء الروحي والفكري الذي صاغ الهوية الحضارية العربية الإسلامية، وهو النبع المتدفق الذي يرفدنا بالمعنى والقيمة، فلم لا ننحاز إليه ونتمركز حوله، كي نستكشف ماهيته الجمالية، ونبحث فيه عن أسس لاشتغالات جمالية، تكون منطلقا لسردية عربية إسلامية ذات مضمون روحي متميز، تجدد رسالته، وتعمل على ترسيخ قيم الحسن والجمال، حتى يفيد منها الإنسان في بناء وتطوير ذاته معرفيا وسلوكيا وذوقيا..وبخاصة في هذا العصر؟

الهوامش

(1) ينظر: محمد عبداللاه عبده دبور: (أسس بناء القصة من القرآن الكريم - دراسة أدبية ونقدية)، رسالة عالمية - دكتوراه، مخطوطة، كلية اللغة العربية بالمنوفية، جامعة الأزهر 1417هـ - 1996م، ص 24.

(2) مينكونو: (عناصر لسانية من أجل النص الأدبي)، ترجمة: رشيد بن مالك، دار الحوار، سوريا، 1986م، ص 36.

(3) فاطمة الطبال بركة:(النظرية الألسنية عند رومان جاكسبون)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت 1993م، ص 66، 67.

(4) ينظر: د. تمام حسان: (البيان في روائع القرآن)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، جـ2، القاهرة 2000م، ص 353.

(5) ينظر: د. محمد مشرف يوسف خضر: «خصائص السرد القصصي في القرآن الكريم»، مجلة: حراء، مجلة علمية ثقافية فكرية، تصدر كل شهرين من تركيا، عدد6، يناير ـ مارس 2007م، ص 57، 58.

(6) ينظر: عبدالحليم بن عيسى: (اللسانيات والنص القرآني)، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، عدد 5، جامعة الأمير عبدالقادر، قسطنطينة ـ الجزائر 2005، ص 292.

(7) د. صلاح الدين محمد عبدالتواب: (النقد الأدبي دراسة نقدية وأدبية حول إعجاز القرآن)، دار الكتاب الحديث، الكتاب الثالث، القاهرة 1423هـ - 2003م .، ص 108.

(8) ينظر: محمد كاظم الظواهري: (بدائع الإضمار القصصي في القرآن الكريم)، دار الصابوني، ودار الهداية، ط 1، القاهرة 1412هـ - 1991م، ص 41.

(9) سورة: (الأعراف، آية: 176).

(10) سورة: (هود، آية: 120).

(11) سورة: (يوسف، آية: 111).

(12) سورة: (الأعراف، آية: 59).

(13) سورة: (الأعراف، آية: 65).

(14) سورة: (الأعراف، آية: 73).

(15) سورة: (الأعراف، آية: 58).

(16) سورة: (الأنبياء، آية: 25).

(17) سورة: (هود، آية 100 : 103).

(18) سورة: (البقرة، آية: 259).

(19) سورة: (يونس، آية 98).

(20) سورة: (القصص، آية: 78 : 80).

(21) سورة: (سبأ، آية: 15 : 17).

(22) سورة: (القلم، آية: 17 : 33).

(23) سورة: (البقرة، آية: 246-251).

(24) سورة: (ص، الآيات: 71 : 85).

(25) على نحو ما نجد في قصص آدم عليه السلام حيث هناك الاستباق الإعلاني الذي يتصدر أكثر الآيات، كما في سورة: (البقرة، آية: 34)، وسورة: (الإسراء، آية:61)، وسورة: (الكهف،آية: 50)، وسورة: (طه،آية: 116)، وسورة: (ص،آية: 71) التي نحن بصددها.

(26) سورة: (الإنسان، الآية: 5 : 11).

(27) د. عبدالفتاح عثمان: (بناء الرواية - دراسة في الرواية المصرية)، مكتبة الشباب، القاهرة، (بدون)، ص 54.

(28) د. التهامي نقرة: (سيكولوجية القصة في القرآن الكريم)، الناشر الشركة التونسية، ط 1، تونس 1974م ، ص 504.

(29) وقد وردت هذه القصة في غير هذه السورة متفاوتة الطول بين مشاهد قصيرة أو لمحة عابرة حوالي خمس عشرة مرة في سور القرآن الكريم على الترتيب التالي: (البقرة - المائدة - الأعراف - يونس - النحل - الإسراء - الكهف - مريم - الشعراء - النمل - القصص - غافر - الزخرف - الدخان - الذاريات - القمر - النازعات).

(30) سورة: (القصص، الآية: 12 ، 13).

(31) الرازي: (فخر الدين محمد بن عمر التميمي): (مفاتيح الغيب أو التفسير الكبير)، دار الكتب العلمية، ط 1، ج 24، بيروت 1421هـ - 2000م، ص 198.

(32) ويرجح أنها مدينة (منف) عاصمة الدولة المصرية القديمة. آنذاك.

(33) سورة: (القصص، آية: 15).

(34) الزمخشري: (أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد): (الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل)، دار الكتاب العربي، ج 3، بيروت 1407هـ، ص398.

(35) سورة: (القصص، آية: 18، 19).

(36) د. عبدالكريم الخطيب: (القصص القرآني في منطوقه ومفهومه)، دار المعرفة، ط2، بيروت. لبنان 1395هـ - 1995م، ص 92.

(37) د. سليمان عشراتي: (الخطاب القرآني...)، مرجع سابق، ص 147.

(38) سورة: (التوبة، آية: 25).

(39) الطاهر بن عاشور: (التحرير والتنوير. .)، مرجع سابق، جـ 1، ص 1831.

(40) ينظر: آمنة عشاب: (الحبك المكاني في السياق القصصي القرآني سورة يوسف أنموذجاً)، رسالة تخصص . ماجستير، جامعة حسيبة بن بوعلي، كلية الآداب واللغات، الجزائر 2006 - 2007م، ص 69.

(41) د. عدنان زرزور: (القرآن ونصوصه)، مطبعة خالد بن وليد، دمشق 1980م، ص332.

(42) شارف مزاري: (مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001م، ص 30.

(43) محمد قطب: (القصة في القرآن الكر يم . مقاصد الدين و قيم الفن)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة 2001م، ص 48.

(44) سورة: (مريم، الآيات: 41 : 48).

بلاغة الوصف من خلال رسالة:
«مفاخرات مالقة وسلا» لابن الخطيب

محمد الإدريسي(*)

لا يرد الوصف في الغالب مستقلاً بكيانه، بل يقترن بالسرد لأداء وظائف متعددة من قبيل الوظيفة الجمالية - التزيينية، والوظيفة التعبيرية، والوظيفة السردية، والوظيفة الإخبارية التعليمية، والوظيفة الحجاجية، التي ترتد بداهة إلى الوظيفة الحجاجية للغات الطبيعية[1]: «فعندما نتكلم نستحضر «عالماً» نقدمه على أنه واقع أو متخيل، مثلما أن فعل الكلام يفيد في جانب آخر بناء تصور تنهض به اللغة في سياق وظيفتها الوصفية، حتى إذا احتجنا إلى مشاركة السامع هذا التصور، عمدنا إلى استثارة إحساسه وتوريطه فيما نقدمه من تصور»[2]، فينفعل مع مضمون الرسالة ثم يتواصل معها في اتجاه التعديل أو التغيير. وتجد الوظيفة الحجاجية للغة تبريرها في كون الحجاج اللغوي هو منطق اللغة. وهو المنطق الطبيعي الذي نجده في كل اللغات البشرية والطبيعية[3].

وإذا كان الأمر كذلك فإن الملفوظ الوصفي بوصفه فعلا لغويا يتكون في الغالب من قول فعلي وفعل إنجازي وفعل تأثيري: «إننا بقولنا لشيء ما نكون منجزين لفعل ما، إننا كلما حققنا فعلا كلاميا في سياق استعمالي معين، نكون منجزين للفعل، كأن نخبر أو نعد أو نتساءل»[4].

(*) أستاذ باحث من المغرب.

ثم إن الملفوظ الوصفي لا ينفك عن الفعل التأثيري الذي يخص المتلقي: «فأن نقول شيئا ما يترتب عنه عادة إحداث بعض الآثار على الآخرين بتعديل أنظمتهم المعرفية وعاداتهم السلوكية»[5].

ولئن انتظم الوصف في حكم أوستين وسيرل، في سياق ما يعرف عنده بالخطاب «الإخباري»[6] constatif، فهو، في كثير من الأحيان، لا يخلو من شحنة وجدانية انفعالية يراد بها التأثير في المتلقي على نحو أو آخر، كإثارة الشعور الجمالي عنده، أو التأمل الفلسفي، أو دعوته ضمنيا إلى اقتناء البضاعة كما في الإعلانات الإشهارية. وفي هذا الصدد يرى أحد الدارسين العرب أن الخطاب الوصفي العاطفي يغدو حجاجاً لأن مفردات اللغة المعتمدة فيه تُشْحَن بطاقة من لدن المتكلم لإثارة مشاعر وانفعالات إيجابية أو سلبية خلافاً للغة الخطاب الوصفي المحايد الذي تغيب فيه الأبعاد الحجاجية[7].

من أجل ذلك، نفترض أن رسالة ابن الخطيب في «مفاخرات مالقة وسلا» تندرج ضمن هذا الغرض الحجاجي الملازم لمفردات الوصف؛ إذ تتضمن خطاباً حجاجياً منحازاً إلى مدينة مالقة الأندلسية، في سياق المفاضلة بينها وبين مدينة سلا المغربية اعتماداً على الخطاب الوصفي القائم على حشد الصفات والنعوت، والمتمثلة في تَعْداد فضائل مالقة ورصد نقائص سلا؛ فمبلغ ما في الوصف من تنظيم وبناء يؤكد أن عناصره موظفة لاستمالة المخاطب والتأثير فيه عبر استراتيجية تخاطبية محكمة؛ إذ يظل الوصف في الغالب - حسب فيليب هامون - نصاً إقناعياً (Persuatif)، وتأثيرياً (Conative)، وحجاجياً (argumentatif)، حيث إن الملفوظات الوصفية تشبه إلى حد القياس المنطقي[8] (Syllogisme). لأجل ذلك عدَّ الوصف في سياقات معينة «من أساليب التأثير والإقناع، يُقْنِع بحجة الواقع ويؤثر بما فيه من تشويق»[9]. ولم يفت جون ميشيل آدم التأكيد في بعض من

أعماله على البعد الحجاجي للوصف، كاشفاً عن آصرة القرابة التي تجمع بينهما، مبرزاً ذلك في أعماله من خلال تحليل مقاطع وصفية ترتكز في مضمونها على بلاغة الدعاية والإشهار(10).

والملاحظ أن نص المفاخرات ورد في كتاب ابن الخطيب: «ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب» ضمن المقامات التي صنعها المؤلف. ويبدو أنه ليس لها من مقومات المقامة الهمذانية والحريرية مثلاً إلا الاسم فقط؛ إذ افتقدت في بنائها النصي إلى الراوية، والبطل، والسفر، والكدية، والتعرف، وغدت أقرب إلى أسلوب الرسائل، التي شاعت فيها أيضاً المحسنات البديعية. ولعل هذا راجع إلى تطور فن المقامة في الشرق والغرب لتصبح كلمة مقامة تدل على «كل تمرين بلاغي في نثر مسجوع مطعم بالشعر أولاً، ومستوحى من أي باعث»(11).

ولما كان اعتمادنا على النص الوارد في كتاب «مشاهدات لسان الدين بن الخطيب»، لصاحبه أحمد مختار العبادي، الذي ساق هذا النص ضمن الرسائل التي أنشأها ابن الخطيب، فإننا نعدل عن تسميتها مقامة لصالح عدِّها رسالة. ولا يجافي هذا الأمر الأنساق الثقافية وأوضاع التخاطب والتلفظ التي تنضوي ضمنها أجناس القول لدى القدامى الذين تكشف من إبداعاتهم أن مصطلح الترسل أضحى حمَّال أجناس أدبية عدة، وفي ذلك يرى صالح بن رمضان أن: «القدامى وضعوا مصطلح الترسل في إطار تصنيف مجالات الأدب، وأنه مصطلح يجاوز استعماله التصنيف الأجناسي إلى تصنيف أوضاع التواصل الأساسية»(12).

أما البلاغة التي وسمنا بها الوصف في هذا النص فتحيل على الحجاج المهيمن على أسلوب النص، إلا أن الغرض وحده لا يختصر مفهوم البلاغة في بعدها العام المرتبط بجنس النص وسياقه:

«فالبلاغة على نحو عام هو الفضاء الخطابي الرحب الذي تتشكل منه مطلق النصوص، فلا نحصر البلاغة في فن العبارة أو في الأسلوب ولا نحصرها كذلك في الغرض الحجاجي. إنها بلاغة نوعية تستمد أصولها من ارتباطها بجنس النص وسياقه»(13).

1 - **خطبة النص أو الاستهلال:**

تبدأ الرسالة بذكر دواعي المفاخرات بينهما، وهو النزول إلى طلب مخاطب لم يذكر اسمه ولا أتى على ذكر وظيفته في المقام التخاطبي في هذا النص، بل أومأ إليه «سألتني عرَّفك الله عوارف السَّعد المقيم، وحملني وإياك على الصراط المستقيم، المفاضلة بين مالقة وسلا»(14). ويبدو أن الواصف قد خيب أفق انتظار القارئ عندما أوهمه - انطلاقاً من العنوان - بوجود مفاخرة بين طرفين أو أكثر، حتى إذا جاوز ذلك إلى الملفوظ الأول لفاتحة النص، ألفى وجود سائلٍ ضمني ومجيب، على غير ما هو معهود في البناء الفني لنصوص المفاخرات والمنافرات. وهذا المخاطب هو مستمِع مخصوص قدمه على أنه راض عن حكم الواصف، ومسلِّم به، أنى كانت نتائجه«بعد أن رضيت بحكمي قاضياً، وبفصلي الخطة سيفا ماضياً»(15). وفي ذلك إشارة إلى استسلامه، ومفعوليته، لا فاعليته، تُنبِئ بذلك لفظة «الخُطَّة» التي تختزن حمولات دلالية مُوَجِّهة مسار المفاخرة.

والحال أن الخطة هنا من وضع المخاطِب الواصف، وليس من وضع المستمع الذي ليس له من دور إلا الاستماع والسؤال، بدعوى أن الواصف أقام في المدينتين ودوَّخ أعمالهما وخَبَر جغرافيتهما: «لاختصاصي بسكنى البلدين، وتَرّكي فيهما الأَثر للعين»(16)، واضعاً «ترْكَه من أثر للعين» المبصرة بالبلدين في درجة أعلى من درجات السلم الحجاجي

بعد حجة اختصاصه بسكنى البلدين، واصلاً بينهما بالرابط الحجاجي «واو العطف» ومصدرا إياهما برابط آخر هو «لام التعليل».

وإذا كانت المعرفة عموما تُستقَى من مصدرين رئيسين هما الخبر والعيان، إلا أن الأفضلية يحوزها العيان، لأن النفس تركن مطمئنة إليه، ولذلك فإن الاختصاص بالسكنى في هذا المقام يتجاوز من حيث الصدق والوثوق العيان. من أجل ذلك يصبح ابن الخطيب - بمقتضى استراتيجية الخطاب التي أرساها - الباث الأوحد الذي يدير الكلام، ويمسك بناصيته في هذا المقام التخاطبي ليصرِّفه كيف يشاء، ولصالح ما يبتغيه: «فالإعلاء من شأن المتكلم بإحلاله محلَّ العارف المتيقن يكسب الخطاب مصداقية ونجاعة ويحمل على المخاطَب على تصديق ما جاء به»[17].

ومتى استوثق الواصف من حال سامعه المستسلم له، واجهه بحجة أنزلها منزلة القاعدة التي هي من مقتضيات العقل الطبيعي، مصدِّراً إياها بالرابط الحجاجي «على أن» التي تفيد التفسير والتوكيد. ومفاد تلك الحجة «أن التفضيل يقع بين ما تشاكل وتقارب، أو تشاكل وتناسب، وإلا فمتى يقع التفضيل بين الناس والنِّسناس، والملِك والخنَّاس، وقرد الجبال وظَبْي الكِناس»[18]. ولذلك فإن فضْل سلا يكون على أمثالها ونظرائها من بلاد المغرب. ومن هنا يمكن للقارئ أن يستنتج أنه لا يمكن لسلا أن تفضل على مالقة لأنها «ليست من نظرائها ولا من أمثالها»، كما يوحي بذلك كلام ابن الخطيب، وكأنما أراد الواصف أن يبرئ نفسه من التعصب لمالقة المدينة الأندلسية؛ وتجد هذه الصيغة التخاطبية تفسيرها فيما يمكن أن يسمى بأسلوب الحجاج غير المباشر، الذي يتراجع فيه دور المتكلم، ليفسح المجال أمام اللغة واستثمار ترسانتها البلاغية والحجاجية؛ لتأدية ما عجز عنه الأسلوب المباشر الشاخص

في الدعوة للمدينتين بالصَّوْن والحماية، وهو أسلوب إنشائي تقصَّده الواصف للتمويه به على غايته، واستدراج المخاطب إليها، لأن المقام هنا مقام تداولي بحكم حيثيات التخاطب والمفاخرة. «فاللغة ليست أداة أو وسيلة للتخاطب والتفاهم والتواصل فحسب، وإنما هي وسيلتنا للتأثير في العالم، وتغيير السلوك الإنساني من خلال مواقف كلية»[19].

وتلخِّص تلك الحجة جوهر العملية التخاطبية التي عقد من أجلها ابن الخطيب هاته المفاخرات، وكشف عنها تصريحاً وليس تلميحاً منذ فاتحة الكلام. بل إنه دعَّمها بمقتضى الاستفهام الاستنكاري المصدر بالرابط الحجاجي: «الواو»وأداة الحصر «إلا»: «وإلا فمتى يقع التفضيل بين الناس والنِّسناس...». ويعد الاستفهام بنية حجاجيّة تقوم على طرح القضية المخصوصة، ثمّ تقديم ما يشرحها ويعلّلها، مثلما يعد من أنجع أنواع الأفعال اللغوية حجاجاً، وهو ما يتوسل به الكثير في فعلهم؛ إذ «إن طرح السؤال يمكن أن يضخِّم الاختلاف حول موضوع ما إذا كان المخاطب لا يشاطر المتكلم الإقرار بجواب ما،كما يمكن أن يلطِّف السؤال ما بين الطرفين من اختلاف إذا كان المخاطب يميل إلى الإقرار بجواب غير جواب المتكلم»[20]. والراجح أن الواصف المحاجّ يعوِّل، من خلال هذا الاستفهام، على تعجيز المخاطَب بأن يعقِّب بما ينفي الرأي المطروح، ومتى ازورَّ المخاطَب، أو عجزَ عن تقديم دليل على بطلان ما يدعيه المخاطِب، لم يأمن من أن تعصف به حجج الخصم، فيذعن لها ويستكين إلى سلطانها.

وتنتظم بنية الاستفهام صورة بلاغية قائمة على التمثيل «متى يقع التفضيل بين الناس والنِّسناس...»؛ فالتمثيل قياس، والقياس استدلال منطقي. ومن ثمة فإن التمثيل هنا يتجاوز وظيفة البيان والإبلاغ إلى الاستدلال والاحتجاج العقلي؛ لأنه يميل بخاطر الإنسان أبدا على حد

تعبير ابن رشيق، وينتصب كالشاخص في الدلالة على المعنى[21]، الذي أضحى هنا تشكيلا تصويريا يُتَوسَّل به لأغراض ومقاصد أهمها الإقناع، والدفع نحو إنجاز الفعل. فالاستفهام الاستنكاري المتضمن للتمثيل وقع على التفضيل (بؤرة الحجاج) الذي لا يستقيم، بل يستحيل أن يتم بين الإنسان الذي كرمه الله وحمَّله الأمانة وبين القرد الذي مسخه – حسب المتخيل العربي الإسلامي –، أو بين الملِك، رب كل شيء ومليكه وإلهه، وبين الوسواس الخناس؛ وهو الشيطان الموكل بالإنسان. مثلما لا يصح التفضيل بين قرد الجبال ذي الخلقة الذميمة، والمنفلت في الجبال، وبين الظبي ذي العيون الآسرة، والمستتر في مولِجه من الشجر، والفرق بيِّنٌ بين الطرفين. وقد أدرج بيرلمان التمثيل (l'Analogie) ضمن الحجج القائمة على الاتصال المؤسس لبنية الواقع[22]. فيما يرى محمد العمري، أن المثل «حجة تقوم على المشابهة بين حالتين في مقدمتهما، ويراد استنتاج نهاية إحداهما بالنظر إلى مماثلتها»[23].

ولم يغفل عبدالقاهر الجرجاني، الحديث عن أهمية التمثيل في تشكيل الصورة الفنية، وتأثيره في النفس قائلاً: «وهل تشك في أنه يعمل عمل السّحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعرق...ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة بعد الموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين، كما يقال في الممدوح : هو حياة لأوليائه، موت لأعدائه ، ويجعل الشيء من جهة ماء، ومن جهة أخرى ناراً»[24]. ولو أن الواصف احتج لدعواه بغير هذا الحجاج البياني، وخرج بكلامه غير هذا المخرج الذي يقتضي رياضة الذهن والخاطر، لم يكن لكلامه هذا الرونق، ولم يحز هذا القدر من الإقناع والرسوخ في ذهن القارئ، ولم يكن إلى

حدوث الأريحية أسرع وأعمق. وما يزيد من قوة الاستدلال، ورسوخ الحجج في ذهن المخاطب، أن كُسِيَتْ بثوب بديعي أكسبها تأثيراً وفاعلية. وقد طغى السجع[25] على هذه الخطبة، ولم يخل منه تركيب وارد في النص: (قاضياً/ سيفاً ماضياً؛ البلدين/ العين)؛ الناس/ النسناس؛ الخناس/الكناس؛ (قدراً/ ذكراً...).

2 - وجوه التفاضل بين المدينتين:

2-1 - **المنعة**: بعد التمهيد لغرضه بتلك المقدمات الاستدلالية، يخلص الواصف إلى نتيجة مفادها أن: «مالقة، أرفع قدراً، وأشهر ذكراً، وأجلُّ شأناً، وأَعَزُّ مكاناً، وأكرمُ ناساً، وأَبْعَدُ التماساً من أن تُفاخَرَ أو تطاول، أَوْ تُعارَضَ أو تُصاوَلَ، أو تُراجَعَ أَوْ تُغاوَلَ»[26]. وهي نتيجة تعتمد الاستدلال الوصفي القائم على الإخبار. فجملة الأوصاف المسندة إلى مالقة، انتظمها أسلوب خبري، تشكل من أسماء التفضيل. وتَتَنَزَّلُ هذه الصيغ الصرفية منزلة من يمتلك السلطة، جاعلاً من ذاته المحور التقويميّ والفيصل في الأحكام من خلال الحكم على الأشياء وتصنيفها، أو إطلاق الأحكام عليها، حسب وجهة نظره، فيتجاوز مجرد تبليغ محتواها إلى المرسل إليه[27]، ثم تتعزز الحجة بالتمييز (قدراً، ذكراً، شأناً، ناساً، التماساً) الذي يُؤْتَى به لرفع الإبهام والالتباس، وبيان مواضع الحسن والفضيلة التي خُصَّت به مالقة. ويندرج التمييز ضمن الصيغ النحوية التي تقوم بوظيفة «التخصيص»[28]. ولأداء غرضها التواصلي والتداولي، اشترط لها النحاة العرب القدامى شروطاً وقيوداً أسلوبية منها «التقييد والتعريف والإيضاح»[29]، على نحو ما يراد من التمييز تأديته من أغراض. من أجل ذلك نجد أن الواصف قد أفلح، من خلال توظيفه لأسماء التفضيل المتبوعة بالتمييز في إبراز تلك

المحاسن والفضائل، والإيهام بمطابقتها للواقع والتاريخ. ولما كان هذا هو حال مالقة، فإنها بالاستتباع أبْعدُ مراماً من مطاولتها أو مفاخرتها، أو ما شاكل ذلك من مفردات المضاهاة والمنافسة.

وكأن الواصف ارتاب في استراتيجيته التخاطبية وطاقتها الإقناعية، أو أن ما ساقه من استدلالات وحجج في تفضيل مالقة،لم تكن كافية لإقناع المخاطب بمقصده، فطفق يجوِّد استدلالاته ويقوِّي حججه ثانية، واعداً إياه بإصابة غرضه واستطلاع جوهره وعرضه، وأنه لن يألُ جهداً في إقناعه واستمالته: «ولكنِّي سأنتهي إلى غَرَضك، وأبيِّن فرع مُفترضك، وأباين بين جوهرك، وعَرَضك»[30]. وهي عبارة عن مقدمة استدلالية مهد لدعواه بها عبر الرابط الحجاجي «لكن». ويندرج هذا النمط من الحجاج ضمن ما يعرف بالحجاج التقويمي. «والمقصود بالحجاج التقويمي هو إثبات الدعوى بالاستناد إلى قدرة المستدل على أن يجرد من نفسه ذاتا ثانية يُنزلِها منزلة المعترض على دعواه (...)، فإن المستدل يتعاطى لتقويم دليله بإقامة حوار حقيقيٍّ بينه وبين نفسه، مراعياً فيه كل مستلزماته التخاطبية من قيود تواصلية وحدود تعاملية، حتى كأنه عين المستدل له في الاعتراض على نفسه»[31].

ولعل الواصف في استعماله لاصطلاحات المتكلمين والفلاسفة (جوهر/عرض) دليل على منطلقاته الحجاجية، التي تروم استمالة المخاطب وحمله على الإذعان والتسليم بمضمون الحجاج، على النحو الذي يحمل المخاطب على العمل المطلوب إنجازه أو الإمساك عنه. وتحصيل ذلك الوعد الذي وعد به المخاطب نتيجة يفصح عنها قول تقريري سلك فيه الواصف مسلكاً إخبارياً يحيل على البديهيات التي يشترك فيها عامة الناس؛ صغارهم وكبارهم، ومؤداها أن: «الأمور التي تَتَفاضَلُ بها البُلْدَان، وتتفاخر منها به الأخَوان، وتعرفه حتى الولائد

والولدان، هي: «المنَعَة والصَّنْعة والبُقْعَة والشُّنْعَة والمساكن والحضارة والعمارة والإثارة والنَّضارة»[32]. وينحو الواصف بكلامه ذلك منحى مقدمات الحجاج التي تحدث عنها بيرلمان، حيث تنتصب ضمن ما يسميه بالوقائع[33] (Les faits) التي يشترك فيها الناس كبيرهم وصغيرهم.

ويبدو أن تلك الوجوه التي وضعها ابن الخطيب، بوصفها معايير تتفاضل بها البلدان[34]، هي محصلة تلك الخطة التي ارتضاها مخاطَبه، وغدت بمثابة عقد مبرم بين المتَخَاطِبَيْن. لكن السلطة وإدارة الكلام تظل بيد من وضعها، وليس بيد من قَبِل بها دون أن يعرف كنهها وبُنودَها، التي لم ترد إلا في آخر نص الخطبة من المفاخرات.

وما إن يحصر الواصف أطروحته (تفضيل مالقة على سلا)، ويحتج لها من الوجوه التي عدَّدَها، حتى يشرع في تفصيلها وبيان مدلولاتها بشكل متدرج. والمستقرئ لنص المفاخرات يلاحظ وجود تفاوت كمِّي بين الأوصاف المسندة إلى كلا المدينتين. تبدَّى ذلك في كونه أضفى على مالقة أوصافاً إيجابية عدة مبثوثة ضمن أسطر عديدة، على حساب ما أسنده إلى سلا من صفات قدْحية ومشينة في أسطر قليلة، وكأن مالقة استغرقته، وأخملت ذكر سلا التي لم تحز من الصفات إلا ما فَضُل عن مالقة، وتسامت عنه.

وأولى تلك الوجوه التي تتفاضل بها البلدان هي المنعة التي صدَّر بها ابن الخطيب نص المفاخرات قائلاً: «أما المنَعَة فلمالقة حرسها الله فضْلُ الارتفاع، ومزيَّةُ الامتناع. أما قصَبَتُها فاقْتَعدتْ الجبلَ كرسيًّا، ورفعها الله مكاناً عليًّا، بعد أن ضُوعفتْ أسوارُها وأقوارُها، وسما بسنَام الجبلِ المبارك منارُها، وقرُبَتْ أبراجُها، وصوعدتْ أدراجُها، وحُصِّنَتْ أبْوابُها، وعُزِّزَ جنابُها، ودار ببَلدِها السورُ والجُسور، والخنْدقُ المحفور،

فَقَلَهُرَّاتُه مدائنُ بذاتها، وأبوابها المغْشاة بالصفائح شاهدةٌ، بمَهارَةِ بُنَاتها، وهمَمُ أمرائها ووُلاتها، كأنها لبِسَتْ الصَّباحَ سرْبالاً، أو غاصت في نهر الفَلَقِ بهاءً وجمالاً، أمنَتْ من جهة البحْرِ التَّقيَّة، وأدارَ بها من جهة البرِّ الحَفير والسُّلوقيَّة، لا تجدُ العينُ بها عوْرَةً تُتَّقى، ولا ثَلْماً منهُ يُرْتَقَي، إلىَ الربْضَين اللَّذين كلُّ واحدٍ منهُما مدينة حافلةٌ وعقيلة في حُلى المحاسِنِ رافلةٌ»(35).

يبدأ النص إذا برابط حجاجي: «أما» الذي يفيد في هذا المقام الشرط والتفصيل، وجوابه يكون أبداً مقترنا بالفاء: «أما المنَعَة فلمالقة حرسها الله فضْلُ الارتفاع، ومزيَّةُ الامتناع، أما قصَبتُها فاقْتَعدتْ الجبلَ كرسيًّا، ورفعها الله مكاناً عليًّا»(36). ولعل توظيف الواصف لتلك الصيغة الأسلوبية (أمَّا) دليل على نزوعه الشديد نحو إقناع مخاطبه بأوصاف جهد في انتقائها، وصقلها بألوان البديع؛ لذلك لم يترك في هذا النص شيئاً من معاني الامتناع والتحصين، بشقيه الطبيعي والمشيَّد، إلا استوفاه وأربى عليه، مستطرداً كعادته، ومبالغاً في الوصف، على نحو جعل القهرَّاة أو الأبراج مدائن قائمة بذاتها. ولعل هذا الأسلوب الوصفي يشف عن مبالغة قصدها الواصف؛ إذ تمثل صدى انفعالياً يستشعره الواصف في نفسه، وتتحرك به مشاعره وعواطفه، فيعمد إلى إثارته في نفس المتلقي وفكره، انسجاماً مع نزوعه الظاهر نحو تفصيل مالقة، التي حشد لها من الفضائل أرقاها، ومن الأساليب البيانية أبلغها وأفخمها. بل إنه لم يكتف باستدعاء عناصر المنعة، بل عطف عليها ضروب الزخارف والنَّمْنمات التي طُبعت على أبواب قلعتها، فجاءت تحكي فَلَق الصباح إشراقا وبهاء. ولم ترد هاته الصورة الفنية – فيما أزعم – لغرض التزيين والزخرف، بقدر ما جاءت في سياق التأكيد على مهارة بُناة القلعة، الذين هم من خُلَّص المدينة، وأهلها الذين امتدحهم ابن الخطيب.

ولئن كان ابن الخطيب قد أكسب مالقة هذا القدر من معاني التحصين، فإنه جرد سلا منها، غامزا من حالها، وثالبا بناءَها: «وسلا، كما علمت، سورٌ حقيرٌ وقَوْر إلى التنْجيد والتشييد فقيرٌ، آطامٌ خاملةٌ، وللرُّوم آملةٌ، وقصبتَها بالبلد متَّصلةٌ، ومن دعْوى الحصانة منْتصلةٌ، سورهاَ مفرَدٌ، لا سلوقيَّة تقيه، وبابها تقْصدُ لا ساترَ تحميه، والماءُ بها معدُومٌ، وليس له جُبٌّ معلومٌ، ولا بيرٌ بالعذوبة موسومٌ، وفي عهد قريب استباحتها الرُّوم في اليوم الشَّامس، ولم تردُّ يَد لامِس، من غير مَنْجَنيق نُصِب، ولا تاجَ مُلْك عليه عُصِبَ، قِلَّة سِلاحٍ وعدم فلاحٍ، وخُمول سورٍ، واختلال أمورٍ»(37).

والـذي يبدو من هـذا التصوير أن ابـن الخطيب حافظ على الخصائص والفضائل نفسها وقابلها بنقيضها؛ تلك التي عدمتها سلا. بل إنه اختزل مدينة سلا، بما حوته من عمران وأفراد في سور حقير وسياج مفتقر إلى الإحكام والتشييد، مساوياً بينها وبين تلك النقائص في القيمة، ويكشف ذلك عن النظرة الدونية التي أحاط بها ابن الخطيب مدينة سلا التي غابت عنها أسبات المنعة، مثلما كشفت عن ذلك دلالة التقديم والتأخير الموظف من قبل الواصف في هذا التركيب: «وقَوْر إلى التنْجيد والتشييد فقيرٌ»؛ إذ إنه قدم شبه الجملة: الجار والمجرور على خبر المبتدأ قَوْر، وينصرف هذا التقديم والتأخير للدلالة على العناية والاهتمام(38) التي خص بها الواصف جانب التشييد والمنعة.

من أجل ذلك فإن غياب أسباب المنعة والتحصين، يفضي حتماً إلى استباحة سلا. لذلك لا يتردد ابن الخطيب في التعريض بأهل المدينة الذين قعدت بهم الهمة عن تحصين المدينه ورد هجوم العدو؛ ذلك ما تشي به جملة من الأفعال: «لم ترد، نُصِب، عُصِب» والأوصاف الإسنادية النكرة: «اليوم الشامس، قلة سلاح، عدم فلاح، خمول سور،

اختلال أمور»، وقد وردت مجمل الأوصاف نكرة إمعانا من الواصف في الغمز من أهل سلا وتَنَقُّصِهم[39].

2-2 - **الصنعة**: يسترسل ابن الخطيب في استراتيجيته التخاطبية المنحازة لمالقة، حتى إذا انتهى من الاحتجاج لمنعتها ووصف أسباب امتناعها، انتقل للوجه الثاني من الوجوه الموجبة للتفاخر، وهي الصنعة، موظفاً تعبيراً جدلياً كثير الدوران على لسانه في هذه المفاخرات، ومطرد الاستعمال في خطاب المناظرات الدينية والعقدية: «ومنذ سقطت دعوى المنعة، فلنرجع إلى قيم الصنعة»[40]. وجلاّها في قوله: «مالقة، حرسها الله، طراز الديباج المذهب، ومعدن صنائع الجلد المنتخب، ومذهب الفخار المجلوب منها إلى الأقطار، ومِقْصَر المتَاع المشْدود، ومضرب الدِّست المضروب، وصنع صنائع الثياب، ومحج التجار إلى الإياب لأفعام العياب، بشهادة الحس والجن والإنس، ولا ينكر طلوع الشمس. وأي صناعة في سلا، يُقْصَدُ إليها أو يُعَوَّل عليها، أو يطرفُ بها قطر بعيد، أو يُتَجَمَّل بها في عيد»[41].

ولئن كان الواصف، في خطبة المفاخرات، قد دعا للمدينتين معا بالصَّون والحماية، على سبيل إبداء الحياد أو ادعائه، فإنه هاهنا خص به فقط مدينة مالقة، مما ينسف ادعاءه ويكشف تعصبه. ثم يشرع في تعداد ما تشتهر به مالقة من منتوجات وصنائع، بل إنه توخى المطابقة بينها وبين تلك الصنائع والمنتوجات، على سبيل الإغراق والمبالغة، قاطعا على المخاطب سبل الشك والريبة.

ولا يكف ابن الخطيب، عن الاحتجاج لمالقة وشهرتها بين التجار في جميع الأصقاع، والتي سلمت بها عوالم الحس والغيب والشهود: «ومحج التجار إلى الإياب، بشهادة الحس والجن والإنس، ولا يُنْكَر طلوع الشمس»[42]. وتختزن العبارة الأولى طاقة حجاجية كبيرة، كون

الشهادة جامعة ومحيطة بالعوالم الممكنة في الوجود. وتتعاضد هذه الحجة مع الكناية المعطوفة عليها: «ولا ينكر طلوع الشمس»[43]، إمعاناً من الواصف في إفحام المخاطب وحمله على الإذعان والاقتناع. وقد جاء التفات الواصف للحديث عن الصناعة بسلا في صيغة استفهام إنكاري: «وأي صناعة في سلا يُقْصَدُ إليها أو يُعَوَّل عليها أو يطرف بها قطر بعيد، أو يتجمل بها في عيد»، الغرض منه السخرية والتعريض بسلا التي تعطلت بها الصناعة، أو عدمتها كما توحي بذلك الأفعال المبنية للمجهول الواردة تباعاً، حسب طاقتها الإنجازية المتدرِّجة (يُقْصَد، يُعوَّل، يُطرَف، يُتَجَمَّل). ولعل توظيف الأفعال المبنية للمجهول في سياق المفاخرة والتعريض بالخصم، يؤدي وظيفة حجاجية تقوم أساساً على إخفاء المخاطب أو المتكلم لمواقفه، والتستر عليها من وراء حجاب ماثل في صيغة البناء للمجهول. وتتعاضد هذه الصيغة مع الاستفهام الذي يغدو أشد إقناعاً للمرسل إليه، وأقوى حجة عليه، وذلك عندما يكون قصد المرسل غير مباشر[44]. فتقْوَى الحجة وتشتدُّ، حتى تكاد تعصف بكل ما بقي من أثر الشك لدى المخَاطَب.

3-2 - **البقعة**: وهي الوجه الثالث من وجوه التفاخر التي أوجبت الفضل لمالقة على حساب سلا؛ حيت جعلها ابن الخطيب مقترنة بلازمة جدلية «ومنذ سقطت مزية الصنعة، فلنرجع إلى مزية البقعة»[45]. ويراد بالبقعة بقية «خصائص الموقع الجغرافي بعد الحصانة، وليس المراد بها خصوبة الأرض فقط، بل كل ميزات الموقع الجغرافي»[46].

وفي سبيل الاحتجاج لمالقة بتلك المزية، لجأ الواصف إلى التراكيب الأكثر ملاءمة للمعنى المراد إبلاغه، وإقناع المخاطب به. والتركيب بشقيه (الخبري والإنشائي) متأثراً بالمقام مُؤَثراً فيه أو يسعى إلى التأثير فيه؛ إذ يُنْتِجُ الدلالة ويعمل في معاني الجملة حسب

المقام، خاصة وأن ظروف التلفظ والوقائع التداولية تتدخل بدورها في عملية الفهم والإفهام.

فالخبر يشكل عمدة الجمل في هذا الصدد. لأجل ذلك، فإن قوله: «خصَّ الله مالقة بما افترق في سواها، ونشر بها المحاسن التي طواها»، يختزل جملة الأوصاف التي مطَّطَها ووسع دلالاتها فيما أعقب ذلك، ولك أن تنظر إلى الإسناد الخبري في الجملة الأولى؛ حيث أسند الواصف فعل الاختصاص إلى لفظ الجلالة (الله) لقدسيته، والغرض منه الدلالة على قَطْعية حجته بتفضيل مالقة التي جمعت ما افترق في سواها، ثم انظر إلى المقابلة بين فعلي: (خص/ افترق)، و(نشر/ طوى)؛ إذ يحيل كل منها على مسند إليه مفارق للآخر في الأوصاف والمقومات الحضارية. وتختزن هذه المقابلة طاقة حجاجية تفضي إلى نتائج تطابق مقاصد الواصف الذي لا يبغي التوقف، بفعله اللغوي، عند هذا الحد، بل يروم إقناع المخاطب، باختياره للفظ «خَصَّ» المناسب الذي يوحي بأن الله أوقف الفضائل على هذا البلد دون سواه، لينجز فعلين ينتميان إلى مستويين مختلفين في الوقت نفسه، هما: «الخصوص» و«الإقناع».

وما إن أجْمَلَ الواصف تلك المقاصد، وضمَّنها في الجملتين معا، حتى استطرد إلى التفصيل والإطناب، فذكر أن مالقة بلد الخِصْب والخيرات التي تدرها عليه الأرض والبحر: «إذ جمعت بين رَمْثِ الرمال وخصب الجبال، وقَامِرةُ الفلاحة المخصوصة بالاعتدال، والبحر العديم الصداع، الميسرة مراسيه للحط والإقلاع، والصيدِ العميم الانتفاع، جبالُها لوزٌ وتينٌ، وسهلُها قصورٌ وبساتين، وبحرُها حيتانٌ مرتزقة في كل حين، ومزارعها المُغِلَّة عند استبداد السنين، وكفى بفحص قامره صادع بالبرهان المبين، وواديها الكبير عذبٌ فرات وأدواحٌ مثمِرات وميدان ارتكاض بين بحرٍ ورياض»(47).

وقد ورد هذا التفصيل على سبيل ما يمكن اعتباره تفسيرا بعد الإجمال أو الإبهام، الذي يضطلع بوظيفة حجاجية، نظرا لما يمنحه للمخاطَب من توضيح وشرح للمجمل، يحمله على الإذعان والتسليم بفحوى الخطاب الموجه[48].

هكذا أضحت مالقة مدينة تصمد في وجه السنين بفعل مزارعها المُغِلَّة على الدوام: «ومزارعها المغِلَّة عند استبداد السنين». وقد تكفلت صيغة اسم الفاعل«مغِلَّة» بالدلالة على ذلك. ونشير في هذا الصدد إلى أن اسم الفاعل من «نماذج الوصف التي يدرجها المرسل في خطابه ليسوِّغَ لنفسه إصدار الحكم الذي يريد، لتنبني عليه النتيجة التي يرومها»[49]. ويستمد اسم الفاعل قوته الإنجازية والحجاجية من وروده في مقام تداولي محوره المفاخرة أولا، ثم من اقترانه ثانيا بظرف الزمان والمضاف إليه «عند استبداد السنين»؛ فلو أن الواصف وقف عند حد صيغة اسم الفاعل، لتقلصت العلاقة الإسنادية (مزارعها المُغِلَّة) إلى مجرد الإخبار والوصف المطلقين، إلا أن تقييدهما بالفضْلَة (الإضافة) جعلها تتجه نحو «التخصيص». لأن «وظيفة الفضلة تخصيص الإسناد أو ما يقع في نطاقه»[50]. ولما كان معنى «التخصيص» يفيد فعلا كلامياً – حسب اعتقاد مسعود صحراي[51] –، فإنه ههنا انعطف بالعلاقة الإسنادية في الخطاب نحو اقناع المخاطب، وقطْع الطريق على أي اعتراض متوقع، كون أن هذه المزارع لا تُغِلُّ فقط في مواسمها وحينها، بل إنها تظل كذلك، حتى عندما يصاب البلد بالقحط وتَتَعَثَّر بالناس أرزاقُهم وتجْدبُ مواسمُهُم. ولم يكتف الواصف بذلك، بل عطف على تلك الحجة بأخرى تفيد المبالغة نحو قوله: «وكفى بفحص قامره صادعٌ بالبرهان المبين»[52]، أي حسبك هذا ولا تحتاج معه إلى غيره؛ إذ إن اقتران الباء بـ «كفى» جاء لتحقيق إضافة الفعل إلى الفاعل على سبيل المبالغة[53]. وفي الجملة مجاز (صادع)؛ يتبدى في إسناد الصدع

الذي هو من خصائص الحي إلى الجماد (فحص قامره). والصدع كما جاء في اللسان يفيد: «الفصل؛ وصادِعٌ: قاض يَصْدَعُ يَفْرُقُ بين الحقّ والباطل»[54]. ويبدو أن الواصف وفَّق في اختيار اللفظ المناسب في المقام المناسب (المفاخرة والمنافرة)، والذي ينطوي على ثراء دلالي ذي صبغة حجاجية. فاختيار هذا اللفظ أو ذاك يترجم الغرض التداولي المقصود. ثم عضد اسم الفاعل بالصفة (مُبين) المشتقة من البيان والإظهار. والصفة من «المخصصات»[55].

ولعل هذه الاستراتيجيات في الإبلاغ والإقناع قد تكفلت به التراكيب الموظفة والعاملة في اتجاه الاحتجاج لمالقة بخيراتها.

ويقابل الواصف تلك الفضائل والخيرات التي خص الله بها مالقة، بنقيضها التي عدمته سلا:

مالقة	سلا
- جمعت بين رَمْث الرمال وخصب الجبال.	- بلد الرمال، ومراعي الجِمال.
- قَامِرةُ الفلاحة المخصوصة بالاعتدال.	- بطيحة لا تنجب السنابل.
- البحر العديم الصداع، الميسرة مراسيه للحط والإقلاع، والصيدِ العميم الانتفاع.	- بحرها مَكْفوف بالعتب والمدارج.
- واديها الكبير عذبٌ فرات.	- واديها ملح المذاق، مُستَمَدٌّ من الأُجاج الزُّعاق، قاطع بالرِّفاق من الآفاق.
- مزارعها المغِلَّة عند استبداد السنين.	- شابلها مقصور على فصل.
- سهلُها قصورٌ وبساتين.	- عدِمَت المتنزهات النابهة.

يبدو إذن أن الواصف اعتمد في المفاضلة بين المدينتين، على صفات، تراوحت بين الإطلاق (عذب، مكفوف) والتقييد بالإضافة (رمث الرمال، خصب الجبال، قَامِرةُ الفلاحة، ومراعي الجِمال، العديم الصداع، الميسرة مراسيه، العميم الانتفاع، مِلح المذاق) أو التقييد بالنعت (الزعاق، النابهة، فرات، لا تنجب السنابل، المخصوصة، الميسرة، العميم)، على سبيل التخصيص، وذلك ابتغاء التأكيد(56) على الصفات المنسوبة للبلدين. والحاصل أن سلا حظيت بالنصيب الأوفر من الصفات السلبية المسندة إليها كما هو واضح في الجدول المثبت أعلاه.

4-2 - **الشُّنْعَة**: وهي صفة تكلَّفها ابن الخطيب حرصا على السجع، وأراد بها طائفة من المعاني والأوصاف مثل الشهرة والتاريخ والأمجاد والأهمية العسكرية بما تقتضيه من وفرة الجنود وكثرة الخيل وقوة السلطان، جاعلا من الشنعة أمرا «لا يحتمل فيه النزاع»(57)، على سبيل البديهيات والمسلمات، وإلا فكيف السبيل إلى تعطيل الأبصار عن وظيفة الإبصار، وصَمُّ الآذان عن سماع المركوزات في الأذهان والطباع: «ولا تُغَطّى الأبصارُ وتُطْمَسُ الأسماع»(58). وهذه الصيغة التعبيرية التي أوردها الواصف، على سبيل العطف والتأكيد، إنما يبغي من ورائها حمل المخاطب على الإذعان إلى مقاصد الواصف. ثم يستطرد إلى تعداد تلك الأوصاف التي أشرنا إليها آنفا، مستنداً إلى صيغ تعبيرية جاهزة من قبيل: «تشهد بذلك كتب الفتح المعلوم»(59) و«غني بالشهرة عن الإعلام»(60)، و«كفاها أنها»(61). وهي صيغ أسلوبية تفيد التكثيف والإيجاز، مثلما تعد من الآليات اللغوية والبلاغية في الخطاب الحجاجي. وفي حمأة اللَّهج بفضائل مالقة، لا يفتأ ابن خطيب منوعا أساليبه وآلياته الحجاجية، متوسلاً بالتشبيه حيناً نحو قوله مشبهاً هيأة مالقة في احتضانها للثغور والحصون بشجرة الفروع والأغصان

الكثيرة، وبأسلوب الحصر حينا آخر: «وما منها إلا معقل سام، وبلد بالخيل والرجل مترام، وغيل حام»[62]. ولا ينفصل أسلوب الحصر عن الجملة المتضمنة معنًى التشبيه، بل يرتبط به ارتباط المعنى المجمل بالمعنى المفصل.

وأما سلا فقد عدمت كل هاته الأوصاف، وأضحت عاطلة من كل الفضائل، وقد تكفل الاستفهام: «أين سلا من هذه المزية. و الشنعة العلية، أين الجنود والبنود، والحصون تزور منها الوفود»[63] الوارد على سبيل الاستبعاد، والتحقير بتمرير حجة الواصف بخلو سلا من مظاهر الشُّنْعة. ثم يتبع تلك الحجة بأخرى اعتمدت أسلوباً أو اختياراً تعبيرياً، بغية رفع القيمة الحجاجية للملفوظ في اتجاه الحط من القيمة التاريخية لسلا: «وإن كان بعض الملوك ذهب إلى اتخاذها داراً، واستيطانها من أجل الأندلس قراراً، فلقد همَّ وما أتمَّ وطلله نمَّ»[64]. ولم يحصل ذلك، بل ظل معلقاً، وموضع احتمال مشكوك في حصوله: «ولا تستعمل(إنْ) إلا في المعاني المحتملة المشكوك في كونها»[65]. ويعبر أسلوب الشرط عن «علاقة الاقتضاء ذات الطاقة الحجاجية العالية، لأنها ككُلِّ علاقة حجاجية تصِل تلك الحجَّة بالنتيجة المرصودة للخطاب، ولكنها تتميز عن كل علاقة بأنها تجعل الحجة تقتضي الجواب اقتضاءً والعكس صحيح... ويتأتى الاقتضاء في الشرط من قيام الجملة الشرطية – في الآن ذاته – على التلازم والتعلق السببي بين الشَّرط والجواب»[66].

ويشف جواب الشرط: «فلقد همَّ وما أتمَّ» عن نبرة من السخرية السافرة، قوامها فعلان لغويان متعارضان: الإقدام المستفاد من الفعل المثبت، والإحجام المُعَبَّر عنه بالنفي: «هَمَّ وما أَتَمَّ»، وبينهما سديم وخواء يشي بغياب العمران وانتفاء أسباب الحضارة التي قَصَرَها

الواصف على مالقة، وحصر تجلياتها في التزين بالحلي والحلل، وإنشاء البساتين والقصور والجنان، ورغد العيش: «ولنقل في الحضارة بمقتضى الشواهد المختارة، ولا كالحلي والطيب، والحلل الديباجية والجلابيب، والبساتين ذات المرأى العجيب، والقصور المبتناة بسفوح الجبال، والجنات الوارفة الظلال، والبرك الناطقة بالعذب الزلال، والملابس المختالة في أفنان الجمال، والأعراس الدالة على سعة الأحوال، والشورات المقدرات بالآلاف من الأموال»[67].

ولم يعمد الواصف هنا إلى أكثر من إركام طائفة من الأوصاف المطلقة والإيجابية التي تزين مالقة، حتى إذا عمد إلى مقارنتها بسلا شرع في الاحتجاج لضَعَتِها، وذلك بتعداد نقائصها التي جلاّها في جملة من الصفات السلبية والقدحية التي جسدها عبر توظيف مطرد للصيغ المشبهة (رقيقة، خليعة، فقيرة، حقيرة،) وأسماء المفعول (منحطَّة، مجلوب، غير معروف، لا منسوب)، والتي تشف انطلاقا من صيغها عن وضاعة المكان الموصوف بها، لتنهض هذه الصفات بالوظيفة الحجاجية، التي تروم حمل المخاطَب على التسليم المخاطَب بضمور أسباب الحضارة بسلا، وقصور همة أهلها عن مطاولة نظرائهم بمالقة. ولا يني الواصف قادحاً في الأرومة المغربية، ثالباً أصولها وغامزاً من سجيتها: «وتشهد بالسَّجِيَّة البربريةِ الأصواتُ واللُّغاتُ والأفعال»[68].

5-2 - **العمارة**: وهي مظهر من مظاهر الحضارة، تتفاضل بها البلدان. ولما كانت لمالقة القدح المعلى في الصفات، فإن عمارتها تحوز الريادة والفرادة، تشهد بذلك مبانيها المتراصَّة والمتَّسقة اتِّساق نسج العناكب: «وما دار عليه السور مُتراكمٌ متراكبٌ، منْتَسِجَةٌ مبانيه كما تفعل العناكب»[69]. وقد آثر الواصف التصدير لهذا الوصف

باستفهامين: «فأين يذهب رائدها؟ وعلام يُعَول شاهدها؟»[70]، يفيدان التعجب. والتعجب - كما يقول الزمخشري - يعنى «تعظيم الأمر في قلوب السامعين ؛ لأن التعجب لا يكون إلا من شيء خارج عن نظائره وأشكاله»[71]، ومن شأن الاستفهام تدعيم الأوصاف التي رام ابن الخطيب تفصيلها بعد ذلك، وجلاّها عبر طائفة من الصفات المسندة إلى المساجد والأرباض والدوح والسكك والأسواق والدكاكين، متراوحة بين اسمي الفاعل والمفعول والصفة المشبهة: (متراكم، متراكب، منتسجة، حافلة، رافلة، غاصة، متراصة، كثيرة، أثيرة)، فضلا عن السجع الذي انتظم هذه الصفات، والتي أراد لها الواصف أن تكون إيجابية ومترعة بالحياة والحركة، في مقابل الصفات الموغلة في السلبية والنعوت القدحية التي أضفاها على أمكنة سلا: «بلد منخرق منقطع منفرق، ثلثه مقبرة خالية، وثلثه خرَبٌ بالية، وبعضه أخْصاصٌ وأقْقاصٌ، ومعاطِنٌ وقِلاصٌ، وأوارى بقَر تُحْلَب، ومعاطن سائمة تُجْلَبُ»[72]. بل إن الواصف، وفي محاولة منه لإسكات المخاطب وإفحامه، لجأ إلى أحد الموجهات اليقينية[73] المتمثلة في أسلوب القسم: «أقسم لَرَبْضٌ من أرْباضها أعْمَرُ من مدينة سلا، وأبْعَدُ عن وجود الخلا مهما ذُكر المَلأ»[74].

ويعد القسم من «أكثر الموجهات اليقينية توجيها للإثبات فهو إذ يثبت القضية ويوجهها ويقيم في الوقت نفسه الحجة على المخاطب ويلزمه بها»[75]، ولا يُراد هذا الفعل الحجاجي لذاته، وإنما يُراد لغرض تواصلي هو حمل المُخَاطَب على الوُثوق بكلام المُخَاطِب. وقد عزز المخاطب هاته القضية بلام التوكيد المقترنة بالمُقْسَم به (لَرَبْضٌ من أرْباضِها) وبأسماء التفضيل (أعمر وأبعد) التي جاءت جوابا للقسم، إمعانا منه في إسكات المخاطَب بكل ما توفره اللغة من آليات وأدوات حجاجية.

6-2 - **الإمارة**[76]: لم يقف ابن الخطيب عندها كثيراً، بل عرض لها في اقتضاب مُخِل، قائلا عنها كلاماً عاماً يعتمد اللفظ المسْجَع دون المعنى، فلم يحتج لفضلها بميزات ونعوت، من شأنها أن تهصر بالمخاطَب، وتستحثه على قبول دعوى المخاطِب. إذ يظل المجاز الوارد في كلامه في موضع المسنَد (فلمَالقَة القدح المعلَّى، والتَّاج المحلى)[77]، مفتقراً للدلائل الملموسة والأقاويل الإقناعية في تعيين مواطن الحسْن والفضيلة، عدا أوصاف عامة (مناهل المختص؛ الخارج الأفيَح الفحص). وفي معرض المقارنة بين مالقة وسلا على صعيد الفلاحة، يُعيب على سلا ارتباطها بالجالب والممون الخارجي، فلا تغل أرضها بقلاً ولا أقواتاً، مستندا إلى القيمة الحجاجية لأداة الحصر: «لا...إلا»: «ولا تأكل إلا من غرارة جالب، لا من فلاحة كاسب»[78]. إذ نفى الحكم على غير المقصور عليه، ثم جيء بهذا المقصور عليه (الدعوى التي ادعاها) بعد «إلا» ليحصر فيه الحكم، ويقصره عليه ويفرده به، مدعيا افتقارها إلى غيرها في الأقوات. متوسلا بالطباق والسجع(جالب/ كاسب) لبيان تلك النقيصة. أما مالقة فمكتفية بذاتها وغير محتاجة لغيرها في أقواتها: «ومالقة مجتزئة بنفسها في الغالب، محسبة من شرقيها وغربيها بطلب الطالب»[79].

7-2 - **النَّضَارة**: هي وجه جامع لأوصاف عدة احتج بها ابن الخطيب لمالقة، متوسلا لإثباتها بجملة من العوامل الحجاجية من قبيل أسلوب الشرط، وبعض الصيغ الصرفية مثل أسماء التفضيل، قائلاً: «فمن ادَّعى أنه ليس في الأرض مدينةٌ أنضرُ منها جناباً، ولا أغْزَرُ غروساً وأعْنَاباً، ولا آرج أزهاراً ولا أضْوَأ نهاراً، لم تُكَذَّبْ دَعْواه، ولا أزْرَى به هَواه»[80].

ومن خلال تلك التراكيب اللغوية، يبدو أن الواصف المحاج جعل من نفسه، حكماً وفيْصلاً في التفريق بين من سقطت دعواه ومن صدَق ادعاؤه، انطلاقاً من تلك السلطة التي خولته إياها الخطة التي وضعها في مفتتح المفاخرة وقَبِل بها مخاطَبه، حتى إذا اطمأن لدعواه وآنس من مخاطبه ميلاً نحو الإذعان، عاجله بحجة أخرى اعتمدت أسلوب القصر ولفظ التوكيد منطلقا حجاجيا: «إنما هي كلُّها روضٌ وجابيةٌ وحوضٌ وبساتينٌ قد رقمتها الأنهار وترنمت بها الأطيار»[81]. ومن شأن ألفاظ التوكيد مثل: «جميع» و«بعض» و«كل» أن تسم الملفوظ بميسم ذاتي من خلال الإعلان عن حضور صاحبه حضوراً بارزاً للعيان، وتكسبه صبغة موضوعية[82].

والظاهر هنا أن الرابط الحجاجي «إنما» يَأْتِي إثباتاً لما يُذْكَر بعدها ونفياً لما سواه[83]، ولعله المعنى الذي يعوِّل عليه المحاج: إثبات النعوت والصفات المحمودة لمالقة ونفيها عن سلا. ومتى استقام ذلك أتبعه الواصف بلفظ التوكيد «كل» المفيدة الاستغراق والإحاطة[84]، والمعنى الذي يريد الواصف إقناع المخاطَب به أن مالقة تجسِّد هذه الأوصاف (روض، جابية، حوضٌ وبساتينٌ)، بل هي بعينها كل تلك النعوت على سبيل أن يكون الشيء للشيء على الإطلاق[85].

ولما كانت الظلال موجبة للنضارة، ومطْلبا داعيا إلى البهجة والحضارة، عُدَّت الأماكن العاطلة من حِلْية الظلال منَفِّرة، والنفوس عنها منصرفة. وقد أزْرَى الواصف بسلا وتنقَّصها، قائلا عنها: «وسلا بلد عديم الظلال، أجرد التلال، إذا ذهب زمن الربيع، والخصب المريع، صار هشيما، وأضحى ماؤها حميما، وانقلب الفصل عذابا أليماً»[86]؛ إذ هيمنت النعوت السلبية المجسدة في صيغ الصفة المشبهة (عديم، أجرد، هشيماً، حميماً، أليماً)، على التراكيب اللغوية.

ولئن جَهِد الواصف في إقناع مخاطَبه، اعتماداً على الطاقة الحجاجية للأساليب اللغوية المعتمدة، فإنه غمز من استراتيجيته التخاطبية، باستعمال فعل «ادعى»، والمصدر: «الهوى»؛ آية ذلك أن فعل الادعاء لا يستقيم في هذا المقام التداولي، ثم إن محموله يظل في حدود الادعاء والتقوّل، غير مفيد معنى اليقين والإثبات. وبين فعل الادعاء، والهوى آصرة قوية، ووشيجَةٌ وُثقى، كونهما يشتركان فيما سبيله سبيل الظن والرجحان، وليس سبيل اليقين والتوكيد.

8-2 - **المساكن**: ختم بها ابن الخطيب تلك الوجوه الموجبة للتفاخر، بيد أنه لم يستطرد إلى التفصيل فيها، وتَعْداد صنوفها بمالقة، مكتفيا بنعوت وصفات نمطية وكثيرة الاطراد في هذه المفاخرات: «وأما المساكن فحسبك ما بمالقة من قصور بيض، وملك طويل عريض جنة السيد، وما أدراك ما بها من جنة دانية القطوف، سامية السقوف، ظاهرة المزية والشفوف، إلى غيرها مما يشذ عن الحصر»[87]، مستعيضا عن الاستطراد بألفاظ وتعابير من قبيل: «حسبك» و«إلى غيرها مما يشذ عن الحصر» المؤدية معنى الإيجاز والتكثيف، مع اعتماد أسلوب المبالغة الماثل في قوله: «والجنات التي ملأت السهل والجبل، وجاوزت الأمل»[88]، والراجح في رأيي أن هاته المبالغة فرضها تكلف السجع، أكثر من أي شيء آخر. ويبدو أن الواصف تقصَّدها لفرض موقفه وإقناع مخاطبه بالأوصاف التي أرادها لمالقة، في مقابل ذلك جعَل وجود المساكن بسلا متعلقاً برابط الاقتضاء المعبر عنه بأسلوب الشرط: «أما سلا، وإن كان بها للملك دورٌ وقصورٌ، ولأهل الخدمة بناء مستور، فهو قليل، وليس للجمهور إليه سبيل»[89]. إذ إن قلة المساكن بسلا ليس مدعاة للتفاخر، وليس بمكنة عامة الناس الوصول إليها للوقوف على بديع هندستها، والنتيجة أن وجودها وعدمها يستويان، ولعل هذه النتيجة هي ما رام الواصف إقناع مخاطبه بها.

وحتى الساكن بمالقة ممن قضى نحبه أو من ينتظر، فقد احتج له بالفضل والمزية، ورفعه مكانا عليّاً، كونه أبعد منالاً من أن يُفَاضَل أو يجَادل أو يُنَاضَل؛ حيث ينهض أسلوبا الشرط والتعجب بوظيفة حجاجية: «أما الساكن ومنتقل من جناتها إلى روضات الجنات، فَأَكْبِر به أن يُفاضَل أو يُجَادَل فيه أو يُناضَل»(90). وقد التزم الواصف المحاج باستعمال صيغ المبني للمجهول في جواب الشرط، إيهاما للمخاطَب بتحري الموضوعية، ونبذ التحيز، ذلك الذي لم يتحقق أبدا في هاته المفاخرات، والدليل مرة أخرى جعْلِه الساكن بمالقة متقلّبٌ في مقامه بها ومفارقته إياها، بين جنات أرضية وأخرى سماوية، دونما حساب أو عقاب، وكأن إقامته بمالقة هي الشفيع له من يوم الحساب. وفي سبيل تعزيز دعواه بفضل رجال مالقة وأعلامها، ألزم مخاطَبه بالتماس الشواهد على دعواه من كتب التاريخ والتراجم المنسوبة لأعلام كبار أرسوا أسس التاريخ والحضارة الأندلسية، وينبغي التنبيه على توظيف تلك الأعلام في سياق التحاجج، يساهم في الوظيفة الإقناعية للنص: «ولا شاهد كالصلات الباقية المكتتبة، والتواريخ المقررة المرتبة. فاسْتَشْهِدْ مُغرب البيان، وتاريخ ابن حيان، وتاريخ الزمان، وكتاب ابن الفرضي وابن بشكوال، وصلة ابن الزبير القاضي ومن اشتملت عليه، وصلة ابن الأبار، وتاريخ ابن عسكر وما فيه من أخبار، وبادِرْ بالإماطة عن وجه الإحاطة، ترى الأعلام سامية، وأدواح الفضلاء نامية، وأفراد الرجال يضيق بهم رحب المجال»(91)، ولم يكتف الواصف بالموجهات الحجاجية الدالة على فضل أهل مالقة وفضلائها، بل إنه عرج على الحجاج البلاغي، مستعيرا لهؤلاء الفضلاء لفظ «الأدواح» على سبيل الاستعارة التصريحية، ومسندا إليه صفة النماء، وذلك ابتغاء تقوية الحجة، والوصول بمقاصده إلى الوجهة التي يريدها.

ولايفتأ الواصف ينوع في الأساليب الحجاجية؛ إذ يتوسل في خطابه ببعض الموجهات الحجاجية من قبيل فعل الأمر (استشهد، بادر) وفعل اليقين (ترى). وإذ تقرر أن «أرجح معاني الأمر كونه يجعل من التلفظ بالصيغة دلالة على الوجوب»(92)، إلا أن دلالته ليست مطلقة في الخطاب التداولي، إذ لابد أن تتواكب الصيغة بسلطة المرسل (الآمر)(93) المتمثلة في سلطة المعرفة التي يمتلكها ابن الخطيب حول المدينتين، تنضاف إليها طرائق ممارسة تلك السلطة وتصريفها، والتي جعلت من سلا مدينة مهملة الذكر وعاطلة من حلي الأوصاف التي أوجَبت الفخر لمالقة على سواها: «وسلا المسكينة لا ترجو لعِشرتها إلا ابن عشرتها، مهملة الذكر، والإشادة عاطلةٌ من حلي تلك السيادة»(94).

وعلى الرغم من تحيز ابن الخطيب الواضح لمالقة، وتنكبه سبيل الموضوعية والحياد، إلا أنه لا يقر بذلك، بل يسعى إلى إكساب خطابه مصداقية مطلقة، وأن ما ساقه من أقاويل وحجج، تعد - في نظره -من قبيل المسلمات: «فهذه حجج لا تُدّفع، ودلائل إنكارها لا ينفع. فمن شاء فليؤّثر الاتِّصاف بالإنّصاف، ومن شاء فليؤثر الخلاف وسجايا الأخلاف. فأنا يعلم الله قد عدَلْتُ لما حَكَمْتُ، ورفعتُ لما ألمتُ، وسَكتُّ عن كثير، وجلَبِ فضلٍ أثير، إذا لم يحوج إليه ضرورة الفخر، ولا داعية القهر»(95).

يبدو تشديد ابن الخطيب واضحاً على امتلاكه الحقيقة والقول الفصل فيما وصف به المدينتين. والحال أنه لما أضحت حججه لا تُدفع، وإنكارها لا ينفع، فلا مجال إذن للوسطية أو المنزلة بين المنزلتين في خطابه. ومتى استقام ذلك، فللمتلقي الخيرة من أمره، فله أن يكون منصفا ميّالاً إلى خطاب الواصف، وله يكون مخالفا وداعياً إلى الاختلاف. فإن ذلك لن يُضِيره ولن يقدح في خطابه، مادام أنه تحرى

العدل في حكمه. وهو في كل ما قال توخَّى – في اعتقاده – الاختصار، واطَّرح الإكثار والتفصيل، وإن كان في مُكْنَته وبمقدرته: «ولو شئْتُ لجلبْتُ من أدلَّة التَّفْصيل ما لا يُدفَعُ في عَقْده، ولا سبيلَ لنقْدِه، لكنّ اللّه أغْنَى عن ذلك، وكفى بهذه المسالك بياناً للسَّالك، وفضْلا بين المَملوك والمالِك. واللّه يشمل الجميع بنعماه، ويتغمَّد الحي والميت برُحماه»[96].

ويعود في آخر كلامه، للتأكيد على فصل الخطة التي انطلق منها، مكررا ما بدأ به قائلاً: «وفصل الخطة أن لمالقة المزية بجلالها وكمالها، وحسن أشكالها ووفور مالها، وتهدُّل ظلالها، وشهرة رجالها، وظرف صنائعها وأعمالها، ولسلا الفضل لكن على أمثالها ونظائرها من بلاد المغرب وأشكالها، إذ لا ينكر فضل اعتدالها وأمنها من الفتن وأهوالها عند زلزالها، ومدفن الملوك الكرام بجبالها»[97].

ولئن انعقد الحكم بالفضل لمالقة على سبيل الإطلاق في كل الوجوه التي جعلها ابن الخطيب معيارا للتفاضل والتفاخر بين البلدان، فإن لسلا فضل لكنه موقوف ومقيد بالرابط الحجاجي «لكن» الذي يفيد الاستدراك. فالإقرار بالمزية والفضل لسلا درجة، وتقييد تلك المزية هي الدرجة الأقوى حجاجيا صوب الدعوى التي يدَّعيها المخاطِب الواصف. وحاصل تلك الاحتجاج أن سلا أبعد عن مطاولة مالقة ومفاخرتها، وإن حُقَّ لها التطاول فعلى أمثالها ونظرائها من مدن المغرب، وليس على ما هو أعلى وأسمى منها. وهو بذلك يتنقَّص سلا، ويثلُم تاريخها.

وجماع القول إن الوصف حجاج، يتبدى ذلك في الوظيفة التداولية التي تنهض بها اللغة الوصفية؛ الماثلة فيما عبر عنه آدم بالتوجيه الحجاجي[98] (Orientation argumentative) الملازم لكل وصف؛ فالوظيفة التوجيهية للوصف قد تكون خفية، فيُتفطن إليها بمجرد تركيز

النظر على الخاصيات. ويسمح المعجم المنتقى والروابط الحجاجية بالتعرف إلى ذلك التوجيه؛ إذ الوصف حجة تقود إلى نتيجة.

ويظهر هذا التوجيه في رسالة المفاخرات من خلال استخدام الواصف لجملة من الأوصاف والخصائص المشحونة قيمياً؛ تلك التي زانَت مالقة مقابل التي شانَت سلا وقعدت بها عن مطاولة مالقة. كما يتبدى في تلك الروابط الحجاجية الموظفة من قبل الواصف (لكن، إذا، أما، الفاء السببة، إلا أن، الواو، حتى...) قصد توجيه المعنى داخل الخطاب. ثم إن الوصف، والإيغال في الوصف واستقصاء جزئيات الموصوف، يزيده بياناً ووضوحاً، ويقوي جانب الإقناع فيه: «فالصفات المسندة إلى الموصوفات تشف عن قيمة موجبة، وتعبر عن إعجاب بالموصوف، وإعلاء من قيمته، فإسناد صفة هو، على نحو من الأنحاء، تنزيل الموصوف في وضع معين، وإكسابه ضربا من الحضور، ويفترض ذلك إرسال حكم بشأنه، وإبداء موقف منه والإيماء إلى طريقة مخصوصة في التعامل معه، والغاية النهائية من ذلك إثارة وجدان المتلقي وجعله ينفعل بما ينقله من وصف ويشاركه موقفه من الموصوف»[99].

الهوامش

(1) تتحدد الوظيفة الحجاجية للغة بكونها الوظيفة الرابعة أو السابعة بعد الوظيفة الانفعالية – التعبيرية (Emotive - Expréssive). والوظيفة الإفهامية – التأثيرية (conative - impressive)، والوظيفة التمثيلية أو المرجعية المنسوبة إلى كارل بوهلير (karl Bühler)، ثم الوظائف التي أبرزها جاكبسون مثل وظيفة ما وراء اللغة (Fonction Métalinguistique) والوظيفة الانتباهية (Fonction Phatique) والوظيفة الشعرية (Fonction Poétique). انظر:
J-M. Adam, Les Textes: Types et Prototype, Paris, Armand Colin, 2011, p.129.

(2) Ibid., p. 129.

(3) انظر تفصيل ذلك في مقال:

Anscombren & J-C. Ducrot Oswald. L'Argumentation dans la Langue. In: Langage. n°42. 1976. p. 8 et suiv

(4) O. Ducrot .Dire et ne pas Dire. Paris. éd. Hermann. 2ème éd. 1980. p. 112-113.

(5) Ibid., p. 114.

(6) يقابل الخطاب «التقريري» ما يسميه أوستين بـ «الإنجازي» انظر تفصيل ذلك في:

J.L.Austin. Quand dire c'est faire. tra. Fran. Paris. Seuil. 1970. p. 39.40 et suiv.

(7) البلاغة والاتصال، جميل عبدالمجيد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000، ص 118.

(8) Ph. Hamon. Introduction à l'analyse du descriptif. Op. cit., p. 53

(9) في بلاغة النص الأدبي: بحث في سياسة القول في نصوص الأدب العربي القديم، عبدالله البهلول، قرطاج للنشر والتوزيع، ط 1، 2007، ص 64.

(10) انظر كتابيه:

- J-M. Adam et A. Petijean. Le texte descriptif. op. cit., p. 177-180

- J-M. Adam. Les textes : types et prototype. op. cit. pp. 92-94 et 129-134

(11) مقامات ورسائل أندلسية، فرناندو دي لجرانخا، ترجمة عبد اللطيف عبد العليم، دار الثقافة العربية، القاهرة، 1985، ص 13.

ويقول إحسان عباس في السياق نفسه، حاكياً الرأي السابق: «من مجموع ما وصلنا من هذه المقامات يستطيع الدارس أن يتبين حقائق محددة عن طبيعة المقامة الأندلسية. فقد انتفت من بعضها قصة الكدية والحيلة المقترنة بها، وأصبحت صورة من رسالة يقدمها شخص بين يدي أمر يرجوه أو أمل يجب تحقيقه، كما أن كثيرا من المقامات الأندلسية أصبح وصفاً للرحلة والتنقل في بلاد الأندلس، وفي هذا أيضاً شاركت الرسالة. وكان بعضها يمثل الاتجاه النقدي أو مواقف المنافرة والمفاخرة، أو يؤدي بعض الموضوعات الشعرية كالغزل والمدح والهجاء. و لما التبست المقامة بالرسالة وأصبحت تؤدي مهمتها، فقدت «العقدة» وفقدت الشخصيتين الخياليتين فيها، وأصبحت على لسان كاتبها، وإذا لم تكن قصة لرحلة فقدت العناصر «الدرامية» جملة». انظر (تاريخ الأدب الأندلسي: عصر الطوائف والمرابطين، إحسان عباس، دار الشروق، عمان/ الأردن، ط 2، 1997، ص 246-247).

(12) انظر: الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم (مشروع قراءة شعرية)، صالح بن رمضان، دار الفارابي، بيروت، ط 2، 2007، ص 17.

(13) «بلاغة رسالة (في تفضيل النطق على الصمت) للجاحظ»، محمد مشبال، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، العدد 1، 2012، ص 99.

(14) مشاهدات لسان الدين بن الخطيب في بلاد المغرب والأندلس(مجموعة رسائل)، جمعها ونشرها د. أحمد مختار العبادي، مؤسسة شباب الجامعة الإسكندرية، 3، ص 1983. للإشارة فإن نص المفاخرات وارد في كتابه: «ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب»، تح عبدالله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1981، 2/355-360، إلا أننا آثرنا المصدر الأول على الثاني، لما يتميز به النص من ضبط في إعراب الألفاظ، وشرح لما هو مُشْكَلٌ من أسماء الأعلام والأماكن.

(15) مشاهدات لسان الدين بن الخطيب، ص 57.

(16) مشاهدات لسان الدين بن الخطيب، ص 57.

(17) «البلاغة والحجاج من خلال نظرية المساءلة لميشال ميار»، محمد القارصي، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف حمادي صمود، كلية الآداب، منوبة، تونس، 1998، ص 399.

(18) مشاهدات لسان الدين بن الخطيب، ص 57.

(19) نظرية أفعال الكلام، أوستين، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991، مقدمة المترجم، 6.

(20) ذكره محمد القارصي في: «البلاغة والحجاج من خلال نظرية المساءلة لميشال ميار»، ص 399.

(21) العمدة، 1/478.

(22) Ch. Perelman et Tyteca ,Traité de l’argumentation, p. 500.

(23) في بلاغة الخطاب الإقناعي ، محمد العمري، أفريقيا الشرق، 2002، ص 82.

(24) أسرار البلاغة، ص 132.

(25) يرى صالح بن رمضان «أن المفاخرة اتخذت في رسائل بديع الزمان الهمداني وبعض كتَّاب الأندلس وجهة جديدة، فتحولت من فن من فنون المقابلة، وأصبحت تخضع لقواعد الموازنات الصوتية المعتمدة في البديع». وفي معرض مناقشته للصنعة التي طرأت على المفاخرة غِبَّ تحولها من شكل شفوي إلى مقام الترسل الفني، يقول بن رمضان: «إن تصنيع المفاخرة يسهم في تقوية الصورة الفخرية في الرسالة، ولكن وفق رؤية فنية لا نجدها في النثر الخطابي الذي تنتمي إليه النماذج القديمة من

المفاخرات. وتقوم هذه الرؤية الفنية على إحداث تناظر بين جمال الشكل وجمال المعنى» (راجع: الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم، م.س، ص299-301).

(26) مشاهدات لسان الدين بن الخطيب، ص 57.

(27) استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، عبدالهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط 1، 2004، ص 250.

(28) انظر: التداولية عند العلماء العرب: دراسة لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، مسعود صحراوي، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 2005، ص 180.

(29) نفسه، ص 185.

(30) مشاهدات لسان الدين بن الخطيب، ص 57.

(31) اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، طه عبدالرحمن، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1998، ص 28.

(32) مشاهات لسان الدين بن الخطيب، ص 57.

(33) يعرفها بيرلمان بأنها «تمثل ما هو مشترك بين عدة أشخاص أو بين جميع الناس» أو كما يعرفها هنري بوانكري (H. Poincaré) بكونها «مشتركة بين عدة ذوات مفكرة بما يكفل لها صفة الاشتراك بين عموم الناس قاطبة»: انظر:

Ch. Perelman et Tyteca ، Traité de l'argumentation، Ed. de l'université de Bruxelles، 2000، p. 89

(34) تكاد الوجوه التي عدَّدَها ابن الخطيب أن ترتفع في طاقتها الحجاجية إلى ماسماه بيرلمان بالقيم (Les valeurs)، التي عليها مدار الحجاج بكل ضروبه. ولئن خلت منها الاستدلالات ذات البعد العلمي والعلوم الشكلية، فإنها تمثل بالنسبة إلى مجالات القانون والسياسة والفلسفة قاعدة أساسية يُعَوَّل عليها في جعل السامع يذْعِن لما يُطْرَح عليه من آراء. انظر:

Ch. Perelman et Tyteca ، Traité de l'argumentation، p. 100.

(35) مشاهدات لسان الدين بن الخطيب، ص 58.

(36) مشاهات لسان الدين بن الخطيب، ص 58.

(37) مشاهدات لسان الدين بن الخطيب، ص 58-59.

(38) انظر معاني النحو، فاضل صالح السامرائي، شركة العاتك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 2، 2003، 3/91.

(39) راجع أغراض التنكير ضمن كتاب: معاني النحو، 1/37-38.

(40) مشاهدات لسان الدين، ص 59.

(41) مشاهدات لسان الدين بن الخطيب، ص 59.

(42) مشاهدات لسان الدين بن الخطيب، ص 59.

(43) لا يُقْصَد بطلوع الشمس معناها الحقيقي الدال على قانون الدورة الشمسية، بقدر ما يدل ورودها على بيان سطوع حقيقة رغب الواصف في إبرازها

(44) استراتيجيات الخطاب، ص 484.

(45) مشاهدات لسان الدين بن الخطيب، ص 60.

(46) تاريخ الجغرافية والجغرافيين في الأندلس، ص 577.

(47) مشاهدات لسان الدين بن الخطيب، ص 60.

(48) عرض لهاته الظاهرة بيرلمان مدرجا إياها ضمن الصور البلاغية ذات الأثر الفعال في المحاججة، مثلما يمكن لهذا الأثر أن ينعطف إلى الجانب الأسلوبي: «التفسير القوي هو كأمر معطى يمكن أن يعتبر بمثابة صورة حجاجية أو صورة أسلوبية، وذلك حسب الأثر المنطبع على المتلقي»؛ فإذا كان المتلقي متأثراً بهذا التفسير ومقتنعا به فهو صورة حجاجية. أما إذا كان مهتما بالجانب التزيني للخطاب فهو صورة أسلوبية. والتفسير عند بيرلمان هو «توضيح لعدد من الجمل من خلال عدد آخر»: انظر: Ch. Perelman et Tyteca. Traité de l’argumentation. p. 233et 238.

(49) استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ص 488.

(50) التداولية عند العلماء العرب، ص 180.

(51) نفسه، ص 185.

(52) مشاهدات لسان الدين بن الخطيب، ص 60.

(53) ينظر شرح المفصل في صنعة الإعراب الموسوم بـ «التخمير» لصدر الأفاضل القاسم بن الحسين الخوارزمي. تح. عبد الرحمن العثيمين، دار الغرب الإسلامي،بيروت، ط 1، 1990، 119/4.

(54) لسان العرب، مادة «صدع» 195/8.

(55) التداولية عند العلماء العرب، ص 180.

(56) التداولية عند العلماء العرب، ص 185.

(57) مشاهدات لسان الدين بن الخطيب، ص 60.

(58) نفسه، ص 60.

(59) نفسه، ص 60.

(60) نفسه، ص 60.

(61) نفسه، ص 61.

(62) نفسه ، ص 61.

(63) نفسه، ص 61.

(64) نفسه، ص 61.

(65) معاني النحو، 59/4.

(66) الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة: بنيته وأساليبه، سامية الدّريدي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2008، ص 335.

(67) مشاهدات لسان الدين بن الخطيب، ص 61-62.

(68) مشاهدات لسان الدين بن الخطيب، ص 62.

(69) نفسه، ص 62.

(70) نفسه، ص 62.

(71) الإتقان في علوم القرآن للسيوطي، تح. فواز أحمد زمرلي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1999، 133/2.

(72) مشاهدات لسان الدين بن الخطيب، ص 62.

(73) انظر: معجم مصطلحات المنطق وفلسفة العلوم، للألفاظ العربية والإنجليزية والفرنسية واللاتينية، محمد فتحي عبدالله، دار الوفاء، الإسكندرية، 2002، ص83.

(74) مشاهدات لسان الدين بن الخطيب، ص 62.

(75) الحجاج في القرآن، ص 320.

(76) جدير بالملاحظة أن غرثية غومث (García Gómez، وهو مستعرب إسباني مهتم بالتراث الأندلسي) قرأ هذا اللفظ «الإثارة» وهي قراءة معقولة يستعملها ابن الخطيب في معنى الفلاحة والزرع، ويترجمه غوميث بعبارة La vida económica أي الحياة الاقتصادية: انظر: (تاريخ الجغرافيا والجغرافيين في الأندلس، ص 579).

(77) مشاهدات لسان الدين بن الخطيب، ص 62.

(78) نفسه، ص 62.

(79) نفسه، ص 62.

(80) نفسه، ص 63.

(81) مشاهدات لسان الدين بن الخطيب، ص 63.

(82) الحجاج في القرآن الكريم، ص 317.

(83) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، تح محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 5، 2004، ص 228.

(84) معاني النحو، 118/4.

(85) دلائل الإعجاز، ص 329.

(86) مشاهدات لسان الدين ابن الحطيب، 63.

(87) نفسه، ص 63.

(88) مشاهدات لسان الدين ابن الحطيب، ص 63.

(89) نفسه، ص 63.

(90) نفسه، ص 63.

(91) مشاهدات لسان الدين ابن الحطيب، صص 63-65.

(92) نظرية أفعال الكلام، ص 91.

(93) انظر: استراتيجية الخطاب، ص 341.

(94) مشاهدات لسان الدين بن الخطيب، ص 65.

(95) نفسه، ص 65-66.

(96) مشاهدات لسان الدين بن الخطيب، ص 66.

(97) نفسه، ص 66.

(98) التوجيه الحجاجي – حسب جون ميشيل آدم – هو أحد مكونات التحليل النصي الذي «لا يشير فقط إلى أفعال الخطاب «acte de discours» (الوعد، السؤال، الأمر، الطلب، التعنيف، إلخ)، بل بشير أيضاً إلى الروابط الحجاجية(لأن، لكن، إذن، إلخ..) مثلما يمكن للتوجيه الحجاجي أن يشير / أو يتبدى عبر معجم محدد ومنتقى استنادا إلى قيم معينة «lexique axiologiquement marqué» («كوخ حقير» أو «عش» للدلالة على المنزل؛ «نحيل» أو «ناعم» للدلالة على الشخصية. فانتقاء معجم ما يدل عموماً على البهجة أو الانزعاج الثاوي في الوصف). انظر :

J-M. Adam, Les textes : types et prototype, op. cit. p.38

(99) الخطاب الوصفي في الأدب العربي، الشعر الجاهلي نموذجا، ص 212.

القصيدة العربية وتداخل الأجناس الأدبية

دراسة في بعض النماذج

موسى ربابعة(*)

تبدو مسالة الأنواع الأدبية من المسائل القديمة الجديدة، فمحاولة تصنيف الأنواع الأدبية ليست أمراً هيناً، وخاصة بعد أن ظهرت أنواع أدبية حيوية أثبتت حضورها في الدرس الأدبي والنقدي ؛ فالمقطوعة، والقصيدة، وقصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر، والقصيدة القصيرة، والقصيدة القصيرة جداً، والرواية، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً، وغيرها من الأنواع كانت ولازالت ذات حضور في المناقشات والمجالات النقدية والأدبية.

ولم تعد المسألة قائمة على التصنيف فقط ،وإنما تعدت ذلك إلى ما يعرف بتداخل الأجناس، فلم تعد القصيدة مبرأة من السرد وتقنيات القصة والرواية وكذلك القصة والرواية فإنها استطاعت أن تجعل النسيج الشعري يتسلل إلى بنيتها ومعماريتها، حتى إن تصنيف عمل أدبي بنوع أدبي خالص بات أمراً بالغ الصعوبة في كثير من الأحيان.

لقد بدأت إشكالية الجنس الأدبي منذ أفلاطون وأرسطو، وإذا كان التركيز قد انصب حول الشعر الملحمي والدرامي فإنَّ الشعر الغنائي ظل غائباً عن دائرة اهتمامها. وظل التقسيم الثلاثي ذا حضور منذ

(*) أستاذ قسم اللغة العربية - جامعة اليرموك - الأردن.

الشاعر الألماني جوته Goethe الذي تحدث عن الأشكال الطبيعية للشعر Naturformen وجعلها ثلاثة وهي: الشعر الملحمي، والشعر الدرامي، والشعر الغنائي(1).

ولكن فكرة التصنيف التي ظلت تشغل بال النقاد الكلاسيكيين بشكل خاص قد تعرضت إلى هزة عنيفة على أيدي الرومانسيين وخاصة الألمان الذين دعوا إلى التخلي عن مسألة الأجناس وخير مثال على ذلك فريدريك شليغل، الذي دعا إلى إلغاء فكرة الأجناس بشكل عام(2)، ولم يكن شليغل، الوحيد الذي رفض هذه الفكرة بل إن هناك عدداً من النقاد الذين رفضوا مسألة تصنيف الأجناس الأدبية مثل: كروتشه، وبلانشو(3).

وقد حاول بعض الدارسين أن يعيدوا النظر بفكرة التقسيم الثلاثي، للأجناس الأدبية وبخاصة الألمان منهم مثل: كيته هامبرغر. في كتابها منطق الشعر Die Logik der Dichtung وإميل شتايجر في كتابه «مفاهيم أساسية للشعرية» (1961) Grundbegriffe der Poetik.

حاولت هامبرغر، أن تفرق بين جنسين مختلفين كليّاً وهما القصصي أو شعر المحاكاة ، والغنائي أو شعر الوجود،والشعر الغنائي عندها تعبير عن الواقع يشبه الرسالة أو الرواية التاريخية ، أما الملحمة والمسرحية فتنتميان إلى القصصي،ففي القصيدة الغنائية يتكلم الشاعر نفسه ، أما في الملحمة والمسرحية فيجعل غيره يتكلم(4). أما شتايجر، فإنه عمد إلى وضع الصفة مكان الاسم، فبدلاً من الملحمة والدراما والغنائية فإنه جعل الصفات مكانها فقال إن القصيدة إما أن تكون ملحمية أو درامية أو غنائية(5).

وإن مثل هذه الأفكار الجديدة المتعلقة بمسألة الأجناس الأدبية قد خلخلت القار والثابت، فمن الدعوة إلى الاهتمام بها إلى رفضها إلى

القول بظهور بالشكل المختلط[6] Mischform أو القول بعدم وجود نوع أدبي نقي وخالص، وإذا كان النوع المختلط قد تمثل عند بعض النقاد فإنه يلتقي بشكل أو بآخر مع جامع النص أو مع التعالي النص عند جيرار جنيت، الذي دعا «إلى إدماج الأجناسية ضمن مقولة أهم هي الأجناسية الجامعة»[7].

ومن هنا يمكن التأسيس على فكرة الشكل المختلط، لأنها فكرة يمكن أن تحل مشكلة الجنس الأدبي وإن كانت تنفي عنه نقاءه وصفاءه، إذ لم «يعد الخلط بين الأنواع يحط من قيمة الكتابة الأدبية، لأن نظرية الأنواع تخلت منذ الرومانسية عن صرامة الفصل بين الأنواع بل أصبحت ترى في المزج قانوناً طبيعياً في أي تحول أدبي»[8]، ولذلك فإن فكرة النقاد لا يمكن أن تظل راسخة أو ثابتة لأن ثمة قصائد قديمة لا يمكن أن تكون غنائية خالصة أو سردية خالصة، إلخ. وفي ضوء هذا التصور فلابد من الانطلاق من رؤية قائمة على أن ثمة اختلافاً وتداخلاً بين الأجناس. إذ إن ثمة تداخلاً بين المكوّن الشعري والمكوّن السرد وإذا تمت معاينة القصيدة الجاهلية في ضوء هذه الرؤية فإن ذلك من شأنه أن يخلخل ما هو قار في كثير من الدراسات التي تناولت القصيدة الجاهلية على أنها قصيدة غنائية أي قصيدة غنائية فقط، وقد أشار إلى هذا باحثون عرب ومستشرقون[9].

وقد جاءت دراسة ريناته ياكوبي، في دائرة الاستشراق الألماني المعاصر برؤية جديدة، إذ إنها رأت أن القصيدة الجاهلية يمكن أن تكون ذات أسلوب وصفي أو قصصي أو بلاغي، فإذا تجسد الأسلوب الوصفي أو القصصي في القصيدة، فإنها تكون ذات طابع ملحمي وإذا تجسد الأسلوب البلاغي فإنها تكون ذات طابع درامي، وبهذا تكون قد أبعدت الغنائية إلى حد ما عن القصيدة الجاهلية معتمدة في ذلك على رأيها الذي ينص على «أن الشاعر الجاهلي يبتعد عن الحديث عن ذاته

وإحساسه ويصف الأشياء أكثر مما يصف نفسه، ولذلك يمكن أن يظهر الشعر الجاهلي خصائص ملحمية أكثر مما يظهر خصائص غنائية، لأن الشاعر الملحمي لا يركز على المزاج والشعور»[10].

وقد اعتمدت ياكوبي، على مقولة إيميل شتايجر، في كتابه: «مفاهيم أساسية للشعرية» الذي استعان بالصفة بدلاً من الاسم، فعنده توسم القصيدة بأنها غنائية أو درامية أو ملحمية، وقد رفض جريجور شولر، وإيفالد فاغنر، هذه الفكرة ووجدا أن من الأولى عدم اخضاع القصيدة الجاهلية لمفاهيم النقد الأوروبي؛ لأن القصيدة الجاهلية تختلف في معماريتها وبنيتها وأدواتها عن معايير النقد الأوروبي، ورأى أن من الجدير بالاهتمام أن تصنف القصيدة الجاهلية من خلال مفاهيم النقد العربي القديم[11].

ولذلك أن تتنزل القصيدة الجاهلية في سياق نظريات الأجناس الأدبية المعاصرة فإن ذلك شيء يحتاج إلى إعادة النظر في طريقة المعاينة والقراءة. وإذا كانت القصيدة الجاهلية قادرة على أن تجسد مقاطع درامية وسردية مفيدة من تقنيات الفنون الأخرى مثل المسرح والسينما والحكاية، فإن ذلك يجعلها نوعاً مختلطاً أكثر من أن تصنف على أنها درامية أو غنائية أو ملحمية، فإذا كانت ياكوبي، قد أخرجت القصيدة الجاهلية من دائرة الغنائية، فإن هذا البحث يريد أن لا يقلل من فكرة الشكل المختلط.لأن القراءة الداخلية لكثير من النصوص الجاهلية يمكن أن تكشف عن أن القصيدة تحتمل الخلط والمزج بين الأجناس المختلفة.

وفي ضوء هذا التصور تتأسس هذه المقاربة على مبدأ أساس يتمثل في كون القصيدة الجاهلية جنسا أدبياً مختلطاً، وتبدو مسألة الخلط مرتبطة بشكل جوهري مع عناصر الحكاية التي تمثل في كثير

من الأحيان مساحة واسعة من فضاء القصيدة ومعماريتها. ولذلك لا بد من تحديد مفهوم الحكاية Episode التي تتمظهر بشكل واضح في بنية القصيدة الجاهلية.

يبدو مفهوم الحكاية Episode الذي يعني «إضافة» مفهوم يوناني الأصل وهو عبارة عن حدث جانبي Nebenhandlurg، أو أنه إضافة مستقلة قائمة بنفسها في عمل فني[12]، ولذلك فإن الحكاية التي تتمثل في القصائد الجاهلية هي حكاية مستقلة يمكن أن تحمل معها مكونات سردية في إطار المكونات الشعرية.ومن هنا فإن هذه المقاربة ستتخذ من الحكاية في النص القديم دليلا على تداخل الأجناس، وستقارب بعض النصوص للبرهنة على هذه الفرضية.

أولاً: الحكايات المتجاورة:

تبدو الحكايات المتجاورة ظاهرة من الظواهر التي تمثل حالة من حالات السرد الذي يقوم على وضع حكايات متجاورة لا يكاد يفصل بينها سوى فاصل يعتمد بنية أسلوبية محددة، إذ إن الحكايات تتناسل وتتوالد لتشكل عالماً من الحكي الذي يتلاحق دون توقف. وتكاد تكون قصيدة أبي ذؤيب العينية خير مثال على ذلك، إذ إنها انبنت في ثلاث دوائر من الحكي، تمثلت في حكاية الحمار الوحشي والثور الوحشي والفارسين.

ولما كانت الحكايات في النص الشعري القديم تعتمد تقنيات محددة قوامها الصياغة اللغوية والتشكيل الذي يعتمد الصورة الفنية، فإن بنية الحكاية قد خلخلت فكرة الغنائية المتدفقة في القصيدة القديمة، لأنها بنية تقوم على آليات لا تجعل سمة الغنائية السمة المسيطرة أو المهيمنة على النص، وإذا كانت فكرة التمحور حول الذات قد دفعت الدارسين إلى تصنيف النص الشعري القديم على أنه نص غنائي خالص ونقي، فإن فكرة النقاء للجنس الأدبي لابد أنها تتميز إذا

ما تمت معاينة بنية النص ومعماريته ومساره من نقطة إلى أخرى ومن موقف إلى آخر.

إن قصيدة أبي ذؤيب العينية التي تنامت فيها الحكايات تمثل خروجاً واضحاً على الغنائية التي وسم الشعر العربي القديم بها. فالحكايات الثلاث تجسيد واضح لبنى ممتدة يشتغل فيها الخيال الذي يزيح المنطق لصالحه، من أجل السعي إلى تشكيل دوائر تتأسس على المشهد والحدث والفاعلية والموقف والزمان والمكان والشخصيات وغير ذلك، يقول أبو ذؤيب في الحكاية الأولى:

والدهر لا يبقى على حدثانه ... جون السراة له جدائد أربع

صخب الشوارب لا يزال كأنه ... عبد لآل أبي ربيعة مسبع

أكل الجميم وطاوعته سمحج ... مثل القناة وأزعلته الأمرع

بقرار قيعان سقاها وابل ... واه فأجثم برهة لا يقلع

فلبثن حيناً يعتلجن بروضه ... فيجد حيناً في العلاج ويشمع

حتى إذا جزرت مياه رزونه ... وبأي حين ملاوة تتقطع

ذكر الورود بها وشاقى أمره ... شؤماً وأقبل حينه يتتبع

فكأنها بالجزع بين نبايع ... بثر وعانده طريق موسع

فافتنهن من السواء وماؤه ... وألات ذي العرجاء نهب مجمع

وكأنهن ربابه وكأنه ... يسر يفيض على القداح ويصدع

وكأنما هو مدوس متقلب ... في الكف إلا أنه هو أضلع

فوردن والعيوق مقعد رابئ الـ ... ضرباء فوق النجم لا يتتلع

فشرعن في حجرات عذب بارد ... حصب البطاح تغيب فيه الأكرع

فشربن ثم سمعن حساً دونه ... شرف الحجاب وريب قرع يقرع

ونميمة من قانص متلبب ... في كفه جش أجش وأقطع

فنكرنه فنفرن وامترست به | عوجاء هاديه وهاد جرشع
فرمى فأنفذ من نحوص عائط | سهماً فخر وريشه متصمع
فبدا له أقراب هذا رائغاً | عجلاً فعيث في الكنانة يرجع
فرمى فألحق صاعدياً مطحرا | بالكشح فاشتملت عليه الأضلع
فأبدهن حتوفهن فهارب | بذمائه أو بارك متجعجع
يعثرن في علق النجيع كأنما | كسيت برود بني يزيد الأذرع

تكاد تكون عبارة «والدهر لا يبقى على حدثانه» فاتحة لهذه الحكاية أو عنواناً لها ، ويمكن أن يكون تكرارها في مطلع الحكايات الثلاث قد سوغ فكرة الفاتحة أو العنوان، لأن مثل هذه العبارة تخفي وراءها أبعاداً تثير إدراك القارئ وتجعله متربصاً في دائرة التوقع، ولذلك جاء الإعلان عن أن لا شيء يصمد أمام جبروت الدهر، ويبدأ الشاعر بذكر حالة خاصة تتمحور حول شخصية الحمار الوحشي، وتبدأ الحكاية بالوصف الجسدي لهذا الحمار الذي يمتلك أربعاً من الأتن، ولم يتوقف الأمر عند الوصف الظاهري، وإنما تعمق الشاعر وصف الحمار وهو يقوم بالفعل فهو صخب الشوارب، أي أنه صياح ،وشبه صوته بصياح عبد أبي ربيعة الذي يصيح بأعلى صوته، لأن السباع داهمت غنمه، ولذلك فإن الموقف يستدعي استحضار شخصية تفيض بالنشاط والحيوية، مما استدعى تسليط الضوء على هذه الشخصية المحورية في الحكاية، إذ إن الشاعر يتدرج في وصف الأحداث والمحيط الخارجي بشكل فيه تنام وتتطور، فهو يقدم الحمار الوحشي في نشاطه الخارق وقد أكل النبت الكثيف وطاوعنه الأتن يأكل في أرض خصبة.

ويعتمد الشاعر أسلوب الاستطراد إذ ينتقل من الحديث عن الحمار إلى الحديث عن المكان المخصب، الذي تجسد من خلال قوله «بقرار قيعان» التي سقاها مطر شديد الانصباب وسريع، ومتواصل.

إن الإطار المكاني الذي يتمثل في المكان المخصب يجعل الحكاية ذات بعد يبعث على التفاؤل، لأن الربيع والماء رموز الحياة تستطيع أن تجسد أو تعكس الحالة النفسية لكل من الحمار والأتن، حتى إن كانت تلعب وتتقارب لشدة النشاط والفرح، وإذا كان الشاعر حريصاً على تصوير الجو الملئ بالنشاط والفرح والخصب ،فإنه يعتمد عنصر المفاجأة التي تخيب توقع القارئ، إذ إن أفق التوقع يصاب بالاستفزاز والانقلاب إذا ما صادف المرء عنصر المفاجأة، ويتمثل هذا العنصر بجفاف الماء ونضوبه، ولذلك فإن نضوب الماء يجعل الحمار الوحشي في حالة من التأزم فيضطر أن يعتمد على ذاكرته، في البحث عن موارد ماء أخرى، فالحمار الوحشي لا يبقى مجرد حيوان لا يدرك، وإنما يتغلغل الشاعر في نفسيته ويكشف عن حالة التشاؤم التي يعيشها، إذ إن الشؤم مائل في جفاف منابع الماء، وإدراك الخطر الذي يهدد حياته، إن الانقلاب من النشاط والتفاؤل إلى التذبذب والتشاؤم حالة تلازم الشخصية في هذه الحكاية، لذا يعتمد الحمار على ذاكرته من أجل العثور على منابع ماء جديدة.

ويبدو الحمار الوحشي وقد احتل الشخصية الرئيسة والفاعلة، إذ إنه ساق الأتن أمامه في مكان مرتفع، ولكن الطريق كانت محفوفة بالمخاطر، وهنا تبدو الطبيعة وهي تمارس القمع ضد الحمار الوحشي والأتن، فالماء نضب والأرض وعرة ومعاندة، ومن ثم ينتقل الحمار والأتن إلى مكان جديد وهو منعطف الوادي الذي يقع بين ينابع وأولات ذي العرجاء. وهنا يجد الشاعر فرصة للتشبيه، الذي جاء في ثلاثة أبيات متتابعة وهي فكأنها بالجزع....... نهب مجمع. وكأنهن ربابة، وكأنه يسر، وكأنما هو مدوس. وإن التشبيه الذي يعتمد الوصف قد شكل

صورة واضحة لكل من الحمار والأتن، فهي تضم بعضها إلى بعض مثلها في ذلك مثل الإبل التي نهبت ويشبه الأتن بالقداح والحمار بصاحب الميسر الذي يضرب بالقداح، ثم يشبهه أيضاً بالمدوس: وهو مسن طويل للصقيل الذي يتقلب في حركته، وهنا تتجلى فاعلية الحركة التي أبرزها التشبيه، إذ إن الوصف الذي يعتمد التشبيه لا يركز على المظهر الخارجي وإنما يركز على الحالة النفسية والشعورية لكل من الحمار والأتن.

لقد قادت الحكاية الحمار الوحشي والأتن إلى منابع جديدة للماء، فجعل الشاعر الورود مرتبطاً بالعنصر الزماني ،إذ إن هذه الحيوانات وردت الماء في آخر الليل حين طلع كوكب العيوق الذي شبهه بالرجل الذي ينظر إلى الذين يضربون بالقداح. وإذا كان الحدث قد تنامى إلى أن فاز الحمار الوحشي والأتن بالعثور على منابع جديدة للماء، فإن ذلك يتمثل في العودة إلى السياق الزماني والمكاني الذي هيأ حالة من التفاؤل لشخصية الحمار والأتن. وهذا يعني أن الحمر قد عادت إلى سياق التفاؤل فهي قد وردت ماء عذباً صافياً كثيراً وعميقاً. حتى إن أكرعها تختفي فيه لعمقه. وإذا كان هذا الفعل قد جسد انتصاراً حقيقياً للحياة في مقابل الموت، فإن الأمور «لا تبقى» كما هي، فكل شيء لا يصمد أمام حقيقة الموت .

وبعد أن شربت الحمر من الماء العذب ظهر حدث جديد تمثل في سماع الحس، وقد اعتمد الشاعر على حاسة السمع لأنها تمثل فعلاً يحمل معه دلالة سلبية ،لأن الحس الذي سمعته دون أن ترى مصدره بجسد حالة من الخوف والتهديد الجديد الذي ظهر بظهور شخصية الصياد الذي يقرقع سلاحه، وهنا تدخل شخصية جديدة إلى مجال الحدث وهو عنصر الصياد الذي قدمه الشاعر وهو يتسلح بالقوس ذات

النصل العريض. فشخصية الصياد تعتمد أيضاً عنصر المفاجأة الذي يسهم في صناعة الحدث متنامية عبر دينامية تقوم على تشكيل رؤية الشاعر الذي يتدخل لتوجيه الحدث واستحضار الشخصيات بأسلوب يخدم رؤيته وموقفه. ولذلك لم تملك الحمر إلا النفور من الصياد وأفكار حضوره، وعمدت كل من الأتن والحمار الالتصاق ببعضهما من الخوف والفزع. وهنا يتمثل عنصر التلاحم والتماسك عند ظهور عنصر الخطر.

ويقوم الصياد الذي يمثل عنصر المفاجأة يرمي سهمه الذي أنفذه في أتان طويلة لم تحمل، فخر السهم وريشه منضم بعض إلى بعض. ومن ثم يركز الشاعر على شخصية الصياد ويتابع فعله، فبعد أن قتل الأتان بدت يده تميل إلى كنانته ليأخذ سهماً يقتل فيه الحمار الذي بدت خواصره للصياد، الذي رماه بسهم صاعدي مطحر في خصره حتى إن الأضلع لبسته واشتملت عليه كناية عن موته. واستمر الصائد يطارد الحمر الوحشية، ولكن منها من هرب ببقية نفسه ومنها ما صرع والتصق بالأرض. ويختم الشاعر المشهد بصورة دموية صبغها باللون الأحمر، إذا إن هذه الحمر قد عثرت بأطراف النصل وشبه طرائق الدم في أذرعهن بطرائق تلك البرود التي يضرب لونها إلى الحمرة. وهنا جاءت نهاية الحكاية بموت الحمر، ولذلك يمكن القول إن الإطار النفسي لهذه الحكاية يتمثل بانتصار التشاؤم على التفاؤل أو انتصار الموت على الحياة.

ليس من شك في أنَّ الذي يتابع قراءة أبيات لوحة الحمار الوحشي ويتدرج فيها يدرك أنه يتدرج مع الحدث من نقطة إلى أخرى ومن حدث إلى آخر ومن زمان إلى آخر ومن مكان إلى آخر ومن شخصية إلى أخرى، ومن حالة نفسية إلى حالة نفسية أخرى، ومن فضاء إلى فضاء آخر. وإذا كانت الحالة النفسية قد عكست التناقض بين الشخصيات،

فإن ذلك يدل على تبدل هذه الحالة وعدم استقرارها، ولذلك يدرك المرء كيف أزيحت شخصية الحمار الوحشي عن أن تمارس دور البطولة ليحتل الصائد دور البطل الذي يغير مجرى الحدث ويسلب انتصار الحياة في مقابل استحضار انتصار الموت.

وقد تهيأ لهذه الحكاية مجرى حدث بارز، تمثل بشكل جوهري في استخدام الأفعال بصورة متلاحقة ومتتابعة «أكل وطاوعته وأزعلته، سقاها ،وأثجم لا يقلع، فلبثن، ويعتلجن، فيجد، ويشمع، وجرزت، وتقتطع، وذكر، وشاقى، وأقبل، ويتتبع، فافتنهن، وعانده، ويفيض، فوردن، ولا يتتلع، فشرعن، وتغيب، فشربن، وسمعت، ويقرع، فنكرنه، فنفرن، وامترست، فرمى، فأنفذ، فخر، فبدا، فعيث،يرجع، فرمى، فألحق، فاشتملت، فأبدهن، يعثرن، كسيت.

لا شك أن هذه الأفعال سواء ارتبطت بشخصية الحمار أو بشخصية الأتن، أو بشخصية الصياد ،فإنها تجسد تكثيفاً حقيقياً لدائرة الفعل أو الحدث وتناميه، عبر إطار حكائي يشكل الحدث الإطار الخاص به، ولذلك فإن الحكاية هنا قد مثلت إطاراً جزئياً ضمن بنية النص الكلية، وهي بنية تشتغل فيها عناصر متعددة تمثلت بالشخصيات التي قامت بأدوار أساسية أو ثانوية، فإذا كان الصياد والحمار قد قاما بأدوار رئيسي، فإن الأتن كانت ذات أدوار هامشية، وقد استعان الشاعر بالصور والأصوات والحواس المختلفة لرسم معالم هذه الحكاية وتشييد عناصرها.

وترتبط الحكاية الأولى بالحكاية الثانية ارتباطاً وثيقاً وذلك من خلال بنية أسلوبية تتمثل بتكرار اللازمة وتجديدها وهي «والدهر لا يبقى على حدثانه». وهذا تجديد للحكاية، ولكن بمسرح مختلف للأحداث والشخصيات والمشاهد والتفصيلات. إذ يقول الشاعر:

والدهر لا يبقى على حدثانه شبب أفزَّته الكلاب مروع
شعف الكلاب الضاريات فؤاده فإذا يرى الصبح المصدق يفزع
ويعوذ بالأرطى إذا ما شفه قطر وراحته بليل زعزع
يرمي بعينيه الغيوب وطرفه مغض، يصدق طرفه ما يسمع
فغدا يشرق متنه فبدا له أولى سوابقها قريبا توزع
فانصاع من فزع وسد فروجه غبر ضوار: وافيان وأجدع
فنحا لها بمذلقين كأنما بهما من النضح المجدح أيدع
ينهسنه ويذودهن ويحتمي عبل الشوى بالطرتين مولع
حتى إذا ارتدت وأقصد عصبة منها وقام شريدها يتضوع
فكأن سفودين لما يقترا عجلا له بشواء شرب ينزع
فدنا له رب الكلاب بكفه بيض رهاب ريشهن مقزع
فرمى لينقذ فارهاً فهوى له سهم فأنفذ طرتيه المنزع
فكبا كما يكبو فنيق تارز بالخبث إلا أنه هو أبرع

إن تجديد الحكاية بمعطيات أخرى وتفصيلات جديدة يعتمد في هذه الحكاية على عدة عناصر، استطاعت أن تنميها وتطورها عبر سلسلة من الأفعال وتتابع مجرى الحدث، وإذا كانت حكاية الحمار الوحشي قد مثلت في البيت الأول منها وصفاً خارجياً للحمار الوحشي، فإن حكاية الثور قد بدأت بتصوير الحدث النفسي أو الحالة النفسية، فقد وضع الشاعر الثور في مواجهة الكلاب منذ البيت الأول، ولذلك لم يكن الثور وحده في مجرى الحدث، وإنما ظهرت له الكلاب التي تشكل خطراً على حياته وتهديداً لها. ولذلك يستطرد الشاعر في الحديث عن الكلاب، التي شعفت فؤاد الثور، وهي كلاب اعتادت الظفر بالصيد، ولم يجعل الشاعر الشخصيات تدور في فراغ زماني، وإنما حدد إطار

الحركة الزمانية التي تبدأ في الصباح، فالزمن بالنسبة للثور زمن ثقيل مليء بالمفاجأة، وتنتقل الحركة الزمانية إلى الحركة المكانية، فإذا كان الزمن يتصف بالتشاؤم والخوف فإن الإطار المكاني يمكن أن يكون الملجأ الذي يحمي الثور من الصيادين ومن المطر والبرد والريح. ولذلك تبدأ الطبيعة بممارسة قهرها وقمعها ضد الثور الوحشي، الذي بدا يرمي بنظره المواضع التي لا يرى ما وراءها خوفاً من المجهول، ولذلك فقد اعتمد على حاستي السمع والبصر، حتى إن طرفه يصدق ما يسمع، ولذلك لم يقدم الشاعر الثور الوحشي تقديماً مباشراً، وإنما لجأ إلى التغلغل في خلجاته والكشف عن حالته النفسية، فشخصية الثور المحورية تمثل شخصية الخائف الوجل، الذي يعاني من خطر الطبيعة وخطر الكلاب.

ويتنامى المشهد بطريقة التوالي والانتقال من حدث الى حدث، ومن موقف إلى آخر، ففي الصباح الباكر عندما تحرك الزمن بدأ الثور يعرض نفسه للشمس حتى يجفف الندى الذي علق بجسده ولكن هذا الفعل تزامن مع فعل آخر وهو: فغدا/ فبدا. إذ بدا له تجمع الكلاب التي اجتمع بعضها إلى بعض، فحركية الزمن لم تكن في صالح الثور، لأن الخطر يتنامى مع كل حركة زمنية. وأصيب الثور بالهيجان والتوتر للخوف الذي انتابه عندما اقتربت الكلاب منه التي وصفت بأنها غبر وضوار منها ما هو مقطوع الأذان ومنها من لم تقطع.

وقد ركز الشاعر على الفعل والفعل المضاد فعندما بدأت الكلاب بنهش الثور حاول أن يردهن ويمتنع، ويقطع الشاعر الممارسة الفعلية لينتقل إلى الوصف الجسدي للثور الذي وصفه بأنه غليظ القوائم في طرتيه ألوان مختلفة، وبعد ذلك يعود الشاعر إلى تصوير الحدث وتسليط الضوء على الفعل، فيصور الثور عندما تحرف إلى طعن الكلاب بقرنيه

المحددين الأملسين، حتى إن قرنيه من لطخ الدم صارا صمغا أحمر. وهنا يتجلى اللون الأحمر ليدل على القتل والفتك. ولذلك جاء التشبيه ليخدم مجرى الحدث،وليزيد من كثافته الدلالية، إذ إن السياق يجلي كيفية فتك الثور بالكلب من خلال تشبيه قرنيه بالسفودين الجديدين، اللذين نزعا قبل أن يدرك الشواء، فهما يكفان بالدم، ولكن انتصار الثور الوحشي على الكلب لا يعني انتصاره، لأن الكلاب الأخرى قتلت الثور، وقدم الشاعر المشهد بأسلوب ينم عن حالة الصراع العنيف الذي دار بين الثور وبين الكلاب، فتحدث عن الغبار، وكيف ألصق جنب الثور بالتراب، وعندما رجعت الكلاب عنه بعد أن قتل منها الثور من قتل بدأت الكلاب التي نجت من الموت تعوي من الفزع والخوف ، وظهرت شخصية جديدة في المشهد وهي شخصية الصياد التي استحضرها الشاعر وهي تحمل في كفها أسهماً نصالها بيض رقاق الشفرات قد سويت بشكل دقيق. وقد قدم الشاعر الصائد وهو في حالة الفعل والممارسة وذلك عندما كان يرمي الثور ليشغله عن الكلاب وأصابه سهم ونفذ من جنبيه ولذلك كبا الثور كما يكبو الفحل من الإبل.

لقد جسدت هذه الحكاية السرد الواضح للأحداث بأسلوب يعتمد التركيز على الحدث والشخصية والمفاجأة والمشهد واللقطة، ولذلك لا بد من الإشارة إلى أن الحكاية قد انبنت بأسلوب يعتمد تنامي الحدث وظهور الشخصيات التي لا تبقى متوارية عن الحدث، وإنما قدمت وهي تقوم بالفعل، فالحكاية تبدأ من نقطة وتنتهي عند نقطة أخرى. إذ إنها تمتلك بداية ونهاية وقد تمثل هذا الإحساس من خلال استخدام الشاعر للأفعال وتطور الحدث، فمنذ طغت الأفعال على الصفات أو الوصف الخارجي تغلغل الشاعر في نفسية الثور الوحشي وكشف نهايته المأساوية التي تتجاوب مع رؤيته.

إن تكثيف استخدام الأفعال يعطي الحكاية طابعاً دراميأً لا يقوم على نقل المشهد بصورة مباشرة، وإنما بصورة تعتمد الحركة والفعل، إذ استخدم الشاعر لهذه الغاية كثيراً من الأفعال: منها أفعال يمارسها الثور ومنها أفعال يمارسها الصائد والكلاب ويمكن تصنيفها على النحو الآتي:

الثور	الكلاب	الصائد
يفزع	أفزعته	فدنا
يعوذ	شغف	فرمى
شفه	توزع	لينقذ
يرمي	ينهسنه	فانفذ
يصدق	ارتدت	
يسمع	يتضوع	
فغدا		
يشرق		
فانصاع		
وسد		
فنحا		
وأقصد		
ويذودهن		
ويحتمي		
فكبا		

يبرز هذا الجدول نسبة إشغال الحدث من كل من الثور والكلاب والصائد ويبدو أن الثور قد قدم هنا على أنه الأكثر فاعلية في تشكل مجرى الحدث تتبعه الكلاب ومن ثم الصائد، وهي أفعال تشكل الرؤية التي تنطلق منها الحكاية لتكون ذات طابع يقوم على الصراع وتنامي الحدث واعتماد عنصر المفاجأة، ولذلك تتقهقر ذات الشاعر لتصنع الحدث وتسرده عبر تقنيات تستفيد من تقديم الشخصية وهي تمارس الفعل، وكأن الشاعر يقوم بتحريك الشخصيات بالطريقة التي يرى أنها تخدم رؤيته، فلم يعد أبو ذؤيب يتغنى بحزنه بأسلوب مباشر، وإنما جعل مقتل الثور الوحشي معادلاً موضوعياً لفكرة الفقد التي عاشها بموت أبنائه.

وتتوالى الحكايات وتترابط معنوياً وسرديا، وبنيوياً ونفسياً، فإذا كانت الحكايتان السابقتان تتمحوران حول الحيوانات، فإن الحكاية الثالثة تتمحور حول الفناء الإنساني، إذ اختار الشاعر نموذجين إنسانيين غير عاديين، فهما بطلان متساويان في القوة والشجاعة يقول:

والدهر لا يبقى على حدثانه ... مستشعر حلق الحديد مقنع

حميت عليه الدرع حتى وجهه ... من حرها يوم الكريهة أسفع

تعدو به خوصاء يفصم جريها ... حلق الرحالة فهي رخو تمزع

قصر الصبوح لها فشرج لحمها ... بالني فهي تثوخ فيها الإصبع

متفلق أنساؤها عن قانئ ... كالقرط صاو غبره لا يرضع

تأبى بدرتها إذا ما استكرهت ... إلا الحميم فإنه يتبضع

بينا تعانقه الكماة وروغه ... يوماً أتيح له جريء سلفع

يعدو به نهش المشاش كأنه ... صدع سليم رجعه لا يظلع

فتنازلا وتواقفت خيلاهما ... وكلاهما بطل اللقاء مخدع

يتناهبان المجد كل واثق ببلائه واليوم يوم أشنع
وكلاهما متوشح ذا رونق عضباً إذا مس الكريهة يقطع
وكلاهما في كفه يزنية فيها سنان كالمنارة أصلع
وعليهما ماذيتان قضاهما داود أو صنع السوابغ تبع
فتخالسا نفسيهما بنوافذ كنوافذ العبط التي لا ترفع
وكلاهما قد عاش عيشة ماجد وجنى العلا لو أن شيئاً ينفع[13]

إن التعالق الذي يتحقق بين شرائح هذا النص يتمثل بتكرار اللازمة «والدهر لا يبقى على حدثانه» التي تشكل انفتاحاً على أفق جديد لحكاية جديدة، لا تنفصل عن الحكايات الأخرى، وإنما ترتبط معها ارتباطاً عضوياً، فالحكاية تبدأ بالحديث عن الرجل الشجاع الذي حصنته الدروع وقنعته المغافر، والذي حميت عليه الدروع من طول لبسها له، حتى إن وجهه أصبح أسود، وقد جاء هذا التقديم السردي الذي يعتمد الوصف ليكون مفتاحاً للحكاية التي ستدخل فيها عناصر جديدة مثل الفرس التي أسهب الشاعر في وصفها معتمداً على الاستطراد، فقد استطرد من وصف الفارس إلى وصف الفرس، وإذا كان الوصف يقدم صورة مشهدية تقوم على تقديم الحالة لكل من الفارس والفرس، فإن الشاعر يسلط الضوء على الفرس التي دخلت على أنها شخصية جديدة تمتلك صفات وأفعالاً، فهي غائرة العينين وسريعة، لكن الشاعر لم ينس حالتها النفسية حيث إنها تزفر في عدوها، فيقطع الحلق الذي في حزام سرجها للدلالة على قوتها، ودليل ذلك أن الفارس اعتنى بها وقام بتغذيتها حتى تكوم لحمها وشحمها ثم وصف الشاعر تماسك الفرس وتلاحم جسدها وقوتها المتمثلة بعدم حملها وإن قطع الحديث عن البطل بالحديث عن الفرس تقنية تحاول المراوحة بين مقاطع الحكاية وأجزائها.

وعندما يستأنف الشاعر الحديث عن البطل فإنه يعطي السياق الزمني بعداً فضائياً يمارس فيه الفعل، ويتمثل هذا بقوله «بينا» فقد كان الزمان زمن التعنق والمراوغة، وهنا يتجلى التصوير لمجرى الحدث القائم على عنصر الحركة الذي أصبح أكثر دينامية بظهور البطل الآخر الذي وصف بأنه قوي وشجاع، وحتى يضع الشاعر الفارس الأول في مستوى الفارس الثاني فإنه وصف فرسه وأسبغ عليها أوصافا توحي بالقوة والسرعة. ونفى عن الفرس أية صفة سلبية يمكن أن تلصق بها.

وينتقل الشاعر من مشهد كل بطل وما وصفه به إلى مجرى حدث جديد، وهو المبارزة التي تمت بينهما عندما نزل كلاهما عن فرسه للقتال، ثم يتقمص الشاعر شخصية كل من الفارسين، ويتغلغل في نفسيتهما، فكلاهما يحاول أن يحافظ على مجده وأن يفوز، وحتى يضفي الشاعر على الموقف حساسية بالغة جعل الزمان الذي يدور فيه الحدث زمناً شنيعاً إذ يقول: «واليوم يوم أشنع».

إن الشاعر يحرك الشخصيات ويوجهها كما يريد، بشكل يخدم رؤيته وبأسلوب يجعل هذه الرؤية مندغمة مع اللازمة التكرارية التي افتتحت بها الشريحة وهي: «والدهر لا يبقى على حدثانه...»،وتتجلى صفة الفروسية في الفارسين من خلال وصف الأسلحة التي كانا يرتديانها، إذ إن الدروع التي كانت على أجسادهما نسبت إلى داود للدلالة على جودة صنعها، ويستطرد الشاعر من خلال تكرار كلمة «كلاهما» في مطلع ثلاثة أبيات: وكلاهما في كفه، وكلاهما توشح، وكلاهما قد عاش.

وإن مثل هذا الاستطراد في رسم الشخصيات وبنائها قد أعطى صورة متكاملة عن سلاحهما، فيتحدث عن الرمح والسيف ومضائهما، لكن الشاعر فاجأ المتلقي عندما جعل مجرى الحدث لا ينتهي لصالح

فارس دون الآخر وإنما جعل الاثنين يشتركان في وحدة المصير المتمثل بالقتل، ولذلك قام الفارسان بالفعل في اللحظة نفسها، فسعى كل واحد إلى أن يختلس نفس صاحبه بطعن شديد، حتى إن الشاعر شبه الطعنات التي وجهها كل واحد فهما للآخر بالطعنات التي تشبه في اتساعها ونوافذها شقوق الثياب التي لا ترقع.

إن الفارسين صادفا المصير نفسه، لأن الشاعر كان حريصاً على أن يجعل الموت يطال كل كائن حي، فإذا كان كل واحد منهما يتوقع أن يفوز على الآخر، فإن رؤية الشاعرجعلت مصيرهما مشتركاً على الرغم مما يتمتعان به من قوة وسلاح واستعداد. وتكاد نهاية الحكاية المتمثلة بآخر بيت تكون تجسيداً حقيقياً لرؤية الشاعر الذي يقول إن كلا الفارسين عاش عيشة ماجد وكسب المجد والعلا لكن ليس ثمة شيء ينفع أمام حقيقة الموت الأكيدة.

لقد شكلت هذه الحكايات الثلاث حكاية كبيرة يمكن أن تندرج تحت عنوان واحد هو «والدهر لا يبقى على حدثانه». وإن بنية الحكايات كان يتجه إلى نهاية واحدة، وهي الموت إذ استطاع الشاعر أن يكثف بنية السرد ومجرى الحدث والشخصيات وتنامي المواقف ووصولها إلى الذروة، ولما كانت الحكايات الثلاث تشترك في نهاية مأساوية واحدة، فإن المتلقي كان عليه أن يغير أفق توقعه في كل مرة يقرأ فيها حكاية من الحكايات، لأن أفق التوقع لا يمكن أن يكتفي مع أفق النص بصورة مباشرة في بعض الأحيان.

وإن المتلقي الذي يقرأ هذا النص يجد إن الإطار العام الذي يدور في فلكه النص يمكن أن يقود إلى توقعات منتظرة بحيث يتطابق أفق النص مع أفق المتلقي. ولذلك فإن اندماج الأفق horizontsverschmeltzung حسب مفهوم ياوس(14) يمكن أن يتحقق بشكل جوهري في هذا النص،

إذ إن المتلقي الذي يقرأ مقدمة النص يستشعر منذ البداية أن هناك مصيراً واحداً يتمثل بالموت.

ولكن حديث الشاعر عن ذاته مستخدما ضمير المتكلم في أكثر من بيت في المقدمة لا يقلل من المقاطع السردية في النص إذ قال:

قالت أميمة: ما لجسمك شاحباً منذ ابتذلت ومثل مالك ينفع

فأجبتها ....

فأجبتها ...

أودي بني....

سبقوا هوي....

فغبرت بعدهم...

وأخال أني.........

ولقد حرصت.......

حتى كأني للحادثات..........

ولقد أرى أن البكاء سفاهة........

وتجلدي للشامتين أريهم...

إني بأهل مروتي لمفجع

لقد كان حدث الشاعر في مقدمة القصيدة ذا حضور سافر سواء استخدم التعبير عن ذاته مباشرة أم استخدم أسلوب التجريد، وإن صوت الشاعر الطاغي في المقدمة قد هيأ له حديثاً يتمحور حول الذات وإحساسها بالفقد، وإن كان قد عبر عن هذا الإحساس بأسلوب غير مباشر عندما أقام حوارا مع أميمة التي عبر من خلالها عن إحساسه العميق بالفقد. ولكن ذلك لا ينفي تقاطع الذاتي مع الموضوعي ، وإنما يكشف كلاهما عن جماليات الآخر، فالشعر«في أي صورة من صوره

لا يخلو من موضوعية ، بل هي الأساس الذي يقوم عليه العالم الشعري، وهو يخالط «الأنا» ويداخله، وبدون ذلك لا يتأتى للشعر وجود»[15].

وإذا ما وضعت الحكايات الثلاث في مقابل المقدمة فإن المتلقي يرى طغيان السرد وتنامي الحدث وغياب الحديث عن الأنا ،إذ يتحول الشاعر إلى راو يسرد الأحداث ويحرك الشخوص بالطريقة أو بالأسلوب الذي يخدم رؤيته.فالحكايات التي تشكل منها النص جعلت بناءه على شكل دوائر تتشارك وتتقاطع وتمضي بالنص بما يحافظ على هيكله ومعماره، حتى توافرت له بنية متكاملة حققتها الحكايات ببدايتها ونهاياتها المتشابهة.

ثانياً: حكاية الصيد:

ترتسم في القصيدة الجاهلية معالم تختفي فيها أنا الشاعر التي تتوارى خلف المشاهد التفصيلية التي يعتني بها عناية فائقة، وتمثل لوحة الصيد إحدى الظواهر التي تتبنى السرد، وتزيح أنا الشاعر وتجعلها متوارية لا يكاد المرء يسمع صوتها، لأنها تتحول إلى ذات ساردة توجه الأحداث والأفعال بشكل يبعدها عن الهاجس الغنائي الذي يتجسد في مقاطع أخرى من القصيدة. ومن الأمثلة على بنية الحكاية في الصيد ما جاء في شعر زهير بن أبي سلمى الذي يقول:

وغيث من الوسمي حو تلاعه ... أجابت روابي النجاء هواطله

صبحت بممسود النواشر سابح ... ممر أسيل الخد نهد مراكله

أمين شظاه لم يخرق صفاقه ... بمنقبه ولم تقطع أباجله

قليلاً علفناه فأكمل صنعه ... فتم وعزته يداه وكاهله

إذا ما غدونا نبتغي الصيد مرة ... متى نره فإننا نخاتله

فبينا نبغي الوحش جاء غلامنا ... يدب ويخفي شخصه ويضائله

فقال شياه راتعات بقفرة ... بمستأسد القريان حو مسائله

ثلاث كأقواس السراء وناشط ... قد اخضر من لس الغمير حجافله

وقد خرم الطراد عنه جحاشه ... فلم يبق إلا نفسه وحلائله

فبتنا عراة عند رأس جوادنا ... يزاولنا عن نفسه ونزاوله

فنضربه حتى اطمأن قذاله ... ولم يطمئن قلبه وخصائله

وملجمنا ما إن ينال قذاله ... ولا قدماه الأرض إلا أنامله

فلأيا بلأي قد حملنا غلامنا ... على ظهر محبوك، ظماء مفاصله

فقلنا له سدد وأبصر طريقه ... وما هو فيه عن وصاتي شاغله

وقلت تعلم أن للصيد غرة ... وإلا تضيعها فإنك قاتله

فأتبع آثار الشياه وليدنا ... كشؤبوب غيث يحفش الأكم وابله

نظرت إليه نظرة فرأيته ... على كل حال مرة هو حامله

يثرن الحصى في وجهه وهو لاحق ... سراع تواليه صياب أوائله

فرد علينا العير من دون إلفه ... على رغمه يدمى نساه وفائله

ورحنا به ينضو الجياد وعشية ... مخضبة أرساغه وحوامله

بذي ميعة لا موضع الرمح مسلم ... لبطءٍ ولا ما خلف ذلك خاذله(16)

جاءت هذه الحكاية بعد حديث الشاعر عن علاقته بسلمى وإعلامه عن التهدم المكاني والتصادم مع الزمن، ولا يمكن في هذا المجال وضع مثل هذه الحكاية في إطار الشعر الغنائي الخالص، فالتقنيات والأدوات والبناء أسهمت في نسج هذه الأبيات الشعرية في إطار متكامل. وخير دليل على ذلك هو هذا التأطير الزماني للحكاية التي تبدأ في البيت الثاني بقول الشاعر «صبحت» وبقوله في البيت الأخير «ورحنا» وضمن هذا البعد الزماني تتحرك الشخصيات والأفعال والأحداث وتتنامى.

ومما يؤطر هذه الحكاية التي تجري أحداثها بين «صبحت» و«رحنا» ما يتمثل باندحار الوصف التفصيلي في الحكاية لصالح الحدث وتطوره، إذ إن الشاعر على الرغم من تركيزه على شخصية الحصان إلا أنه لم يركز على أوصافه بشكل تفصيلي كما حدث في وصف الناقة عند طرفة مثلاً. فالشاعر قدم الحصان تقديماً وصف فيه سرعته وقوته، وهذا تطلب منه أن يلتفت إلى خصائله الجسدية، فهو محمود النواشر وأسيل الخد، ونهد مراكله، وأمين شظاه ،فتم وعزته يداه وكاهله، ومحبوك، وظماء مفاصله، إن هذه الأوصاف الجسدية التي منحت للحصان قليلة جداً في إطار وصف الحصان في الشعر الجاهلي بشكل عام. ولذلك لا بد من القول إن اندحار الوصف في هذه الأبيات تعزيز وتكريس لظاهرة الحكي في هذا النص.ولذا يتراوح المشهد بين الوصف والسرد وبناء الحدث، و«إن سمات من قبيل السرعة الخاطفة، واللحظة المكثفة، والتقطع في السرد والانتقال المفاجئ، هي ما تميز القصيدة القصصية بصفتها شكلاً أدبياً نوعيا مخصوصاً، إن هذه المقومات الفنية تستمد قوتها من انتمائها لجنس أدبي هو الشعر بما يفرضه على المتلقي من فهم نوعي لهذا النمط التعبيري»(17).

تتنزل في هذه الحكاية مجموعة من الشخصيات هي: شخصية الشاعر وأصحابه والغلام والحصان والحمار الوحشي والأتن. وهي شخصيات يقوم كل منها بدور يتعاضد مع أدوار الشخصيات الأخرى من أجل تشكيل نسق حكائي لا يتحدث عن «الأنا» لصالح الحدث وبناء الحكاية، وإذا كان هذا الأمر قد حدث دون وعي من الشاعر، فإن هذا غير مطروح هنا للنقاش، لأن غاية الدراسة التركيز على بنية الحكاية وكيفية نسجها. بعد أن صارت واقعة تحتاج إلى تأويل وبيان.

تتحرك الحكاية ضمن إطار زماني ومكاني، وإذا كان الإطار الزماني أكثر وضوحاً فإن الشاعر لم يركز على البعد المكاني إلا قليلاً وذلك عندما قال:

فقال شياه راتعات بقفرة بمستأسد القريان حو مسائله

وهنا يتجلى التحديد المكاني الذي احتوى الشياه والحمار الوحشي، وهو تحديد يشي من خلال عنصر الوصف بالخصائص التي يتحلى بها المكان الذي يفيض خصوبة وأمناً وحياة، حتى إن كلمة «حو» صارت تجسيداً واضحاً للمبالغة في وصف الخصب، إذ انقلب اللون الأخضر إلى السواد لشدة اخضرار النبات. فالمكان يشي بالخصوبة ودلالات الحياة ، تتحرك فيه شخصيات محددة، ولكن الشاعر لم يغرق نفسه بالوصف، وإنما كان همه الشاغل الالتفات إلى عنصر الحدث والفعل.

ومما يدل على انشغاله بالفعل والحدث، ما يشير إلى تركيزه على مسار الحدث وانشغاله به إلى درجة الاستغراق، وقد تمثل هذا من خلال اتكاء الشاعر على عنصر الحوار الذي يتمثل في قوله فقال: وقال أميري، فقلنا له، وقلت. وهو حوار يتراوح بين مستويات متعددة، فتارة يكون حواراً صادراً عن شخص واحد مثل: فقال: وقال أميري، وقلت، وتارة يكون حواراً صادراً عن الجماعة مثل: فقلنا. ولذلك فإن الحدث مؤطر بالمشهد والصورة والحركة والفعل وغير ذلك.

ويمكن الالتفات إلى إطار الفعل الذي يرتبط بالسرد القائم على التنامي، فالأفعال لا تسند إلى ضمير المتكلم المفرد فقط ،ولكنها تسند في الفاعل إلى ضمير المتكلم الجماعي مثل: علفناه، غدونا، ينبغي، أنختله، نصاوله، فبتنا، يزاولنا، ونزاوله، فنضربه، فقلنا، ورحنا، وفي مقابل هذه الأفعال توجد أفعال تسند إلى ضمير المتكلم المفرد مثل: صبحت، جاء غلامنا، يدب ويخفي، ويضائله، فقال، أخضر، وقال أميري، سدد، وابصر طريقه ... تعلم ... نظرت ... فرد.

ويمكن الاستعانة بالجدول الآتي للكشف عن الشخصية وصفاتها وقيامها بالفعل وذلك على النحو الآتي:

الشاعر	الجماعة	الغلام	الحصان	الشياه والحمار الوحشي
صبحت	علفناه	جاء غلامنا	ممسود النواشر	راتعات بقفرة
وقلت	نبتغي	يدب	سابح	ثلاث كاقوس السراء
وصاتي	لا نخاتله	يخفي شخصه	ممر	ناشط
نظرت	نبغي	ويضائله	أسيل الخد	اخضر جحافله
فرأيته	أتختله	فقال	نهد مراكله	رم الطراد جحاشه
	تصاوله	وقال أميري	أكمل صنعه	لم يبق إلا نفسه وحلائله
	فبتنا	حملنا غلامنا	تم	يثرن الحصى
	نزاوله	سدد	عزته يداه وكاهله	يدمي نساه وفائله
	فنضربه	وأبصر طريقه	أمين شظاه	
	وملجمنا ما إن ينال	تعلم	لم يخرق صفاقه	
	حملنا	ألا تضيعه	ولم تقطع أباجله	
	فقلنا:	فإنك قاتله	يزاولنا	
	ورحنا	فأتبع آثار الشياه	فتضربه حتى اطمأن قذاله	
		رد علينا العير	لم يطمئن قلبه وخصائله	
			ظهر محبوك	
			ظماء مفاصله	
			ينضو الجياد	
			مخضبة أرساغه	
			وحوامله	
			بذي ميعة	
			لا موضع الرمح مسلم لبطء	
			ولا ما خلف ذلك خاذله	

لقد جسد الجدول السابق مدى التركيز على الحدث وعلى الشخصيات وخاصة شخصية الغلام وشخصية الحصان، وكلاهما كان يقوم بالفعل بصورة إيجابية وواضحة، ولذلك فإن الأفعال التي تتصل بكل شخصية تبين مدى المساهمة أو الدور الذي قامت به، فالأحداث التي تتوالى توقفت مرتين مرة بالوصف، وأخرى بالحوار أو حديث الشخصية، فوصف الشاعر للحصان من الخارج، ووصفه للشياه والحمار الوحشي لم يأت بشكل تفصيلي، مع أنهما يضيئان الحدث بشكل كبير.

وفي إطار الانشغال بالحدث والسرد المتتابع مرة بصوت الجماعة ومرة بصوت الفرد، فإن ذلك قد هيأ للحكاية أبعاداً استطاعت أن تتنامى وأن تبدأ من دائرة صغيرة لتنتقل إلى دائرة حدث أكبر وذلك بظهور الشخصيات المتعددة التي تكلمت وقامت بالحدث، فالحوار بين الجماعة ومخاطبة الغلام بإصدار الأوامر له قد كشف عن تنامي الفعل وجعل التركيز على بؤرة الحدث هو الأساس الذي تتمحور حوله هذه الحكاية.

فصوت الشاعر الذي يمثل الراوي لا يظهر إلا قليلا، وخاصة عند إصدار الأوامر للغلام، ولذلك لم يأت صوت الشاعر واضحاً إلا في مواطن قليلة جداً، مثال ذلك قوله: صبحت، وقلت، نظرت ... أما الجماعة فقد غطى حضورها مساحة كبيرة من الحكاية، وإذا كانت شخصية الغلام قد قامت بدور فاعل في تشكيل الحدث، فإن شخصية الحصان قد طغت على الشخصيات الأخرى لتمثل فاعليته وقدرته على الممارسة، تحركه ذات الشاعر وتجعله يقوم بالفعل بشكل تتحدد فيه شخصية الحصان الماجد الفاعل الذي لا يستمع إلى صوت العقل، وإنما الذي يستمع إلى صوت العاطفة والشعور، وهذا يتناسب بشكل فاعل مع محتوى القصيدة ورؤيتها.

ولذلك فإن تعدد الشخصيات وتعدد الأصوات في هذه الحكاية قد هيأ لها تماسكاً وتلاحماً من خلال العناصر السردية التي تجسدت في إطارها الكلي. ولذلك فإن الرحلة بدأت من نقطة زمنية بالارتحال على الحصان في الصباح، وانتهت إلى نقطة زمنية تجسد ارتباطها بنتائج إيجابية تمثلت بالصيد وقتل الحمار الوحشي وفوز الحصان وانتصاره. وهو حصان لا يمكن أن يكون شخصية رئيسة لولا أنه جاء معادلاً لشخصية الممدوح حصن بن حذيفة، الذي انصاع إلى عاطفته في مواجهة خصمه النعمان. وكان مقتل الحمار الوحشي بمثابة الإشارة الواضحة والنتيجة الحتمية لكل من تحدثه نفسه بالحرب وقتال الآخرين.

ويمكن تمثيل الحدث وتناميه على النحو الآتي:

رحلة الشاعر في الصباح إلى الصيد + الحصان + الغلام + الشياه والحمار + الحصان + مقتل الحمار الوحشي + انتهاء الرحلة في المساء وفوز الحصان.

ومن خلال المعاينة الدقيقة لهذا المشهد فإن الحدث قد سيطر على الحكاية بشكل فاعل. وتراجعت النبرة التي تمثل الحديث عن «الأنا» التي حكمت رؤية كثير من الباحثين الذين كانوا يرون أن الشعر الجاهلي شعر غنائي فقط. وإذا كانت الأنا الغنائية هنا قد أصبحت ضبابية أمام مسار الحدث ومجراه، فإن العناصر السردية التي تتقاطع مع العناصر الشعرية قد مثلت خصوصية مهمة من خصائص الشعر الجاهلي.

ثالثاً: حكاية الصعلوك:

يمتاز شعر الصعاليك باعتماده تقنية الحكاية التي تتأسس على بنية يندمج فيها البعد الغنائي والبعد السردي، ويبدو أن طبيعة الموقف

والرؤية قد جعلت حضور المقاطع السردية في قصائدهم ظاهرة لافتة، وستكتفي الدراسة بنموذج واحد تتميز فيه خاصية شعر الصعاليك القائمة على مزج الأجناس معاً. يقول الشنفرى.

وليلة نحس يصطلي القوس ربها	**وأقطعه اللاتي بها يتنبل**
دعست على غطش وبغش وصحبتي	**سعار وإرزيز ووجر وأفكل**
فأيمت نسواناً وأيخت إلدة	**وعدت كما أبدأت والليل أليل**
فأصبح عني بالغميصاء جالساً	**فريقان: مسؤول وآخر يسأل**
فقالوا لقد هرت بليل كلابنا	**فقلنا أذئب عس أم عس فرعل**
فلم تك إلا نبأة ثم هومت	**فقلنا قطاة ربع أم ويع أجدل**
فإن يك من جن لأبرح طارقاً	**وإن يك إنساً ماكها الإنس تفعل**(17)

تأتي هذه الحكاية في سياق النص الكلي، ولم تكن هي الحكاية الوحيدة التي جاءت في هذه القصيدة، فهناك سرد حكائي عندما تحدث عن تنافسه مع القطا لورود الماء، وكذلك عندما تحدث عن تماهيه مع الذئب الذي اتخذه معادلاً موضوعياً تقنع به وتحدث عن أحاسيسه ومشاعره من خلاله. وقد تخللت المقاطع الحكائية هذه القصيدة في سياقات أخرى، ولكن الأبيات السابقة تمثل نمطاً حكائياً مميزاً، إذ إن الحكاية مؤطرة بأبعاد زمانية (وليلة ...) ومكانية (الغميصاء)، وضمن هذين الإطارين تدور الأحداث التي تجسد البطولة ويتنزل فيها الشاعر منزلة البطل الخارق، أو الأسطوري، إذ إنه يبدأ بتصوير المشهد أو الإطار الذي يدور فيه الحدث وهو إطار زماني يتمثل بالليل شديد البرودة وحالك الظلام، وهنا يحاول الشاعر أن يجعل الإطار الذي يدور فيه الحدث إطاراً محدداً بالزمان والمكان، وعلى الرغم من الحضور الفاعل للأنا التي تقوم برواية الحدث أو ما يمكن أن تسمى بالأنا الساردة Ich-erzähler فإن الأنا تتجلى في حضورها في بؤرة الحدث

وليس في بؤرة السرد فقط، إذ يتزامن زمن السرد وزمن الحدث معاً. فالشاعر يروي الحدث بصورة متنامية تنطلق بشكل أفقي من نقطة إلى أخرى وبشكل عمودي من خلال تفاعل النموذج البطل مع الحدث.

تبدأ الحكاية من خلال تصوير العالم المحيط وهو عالم مظلم وبارد، أي أنه عالم يشكل تحدياً للشاعر، وهذا العالم الذي يتحدى الشاعر عزز في نفسه صفة البطولة، فبدأ بالسرد المتنامي والمتصاعد، ولذلك أعلن عن تحديه للطبيعة وقمعها، وهو قمع يعادل قمع القبيلة وسلطتها، ولكن الشاعر استطاع أن ينتصر على الأشياء المعادية عندما قال: دعست، ولم يكتف بهذا بل صور فعله الخارق في شنه للغارة التي تمثلت بالسرعة إذ إن الشاعر اختزل الزمن ليبين فعله الخارق وسرعته وخاصة عندما قال «وعدت كما أبدأت والليل أليل»، أي أن الغارة بدأت بالليل الحالك وانتهت به، وهذا اختزال واضح لعنصر الزمن وتكثيف له، وكأن الشاعر عمد إلى أن يختصر الزمن ليبين هول الفعل والممارسة التي قام بها.

ومما يمنح هذه الحكاية بعدها القائم على التجلي الدرامي ما يتمثل بعنصر الحوار الذي دار بين القوم الذين شن عليهم الغارة، إذ انقسم القوم إلى فريقين: مسؤول وسائل. وقد رافق هذا الحوار تحديد للعنصر المكاني المتمثل «بالغميصاء»، وهذا الحوار لم يأت هكذا وإنما جاء مسكونا بهاجس التوتر والمفاجأة والصدمة، فعنصر الصدمة جعلهم يدخلون في دائرة التخمين والظن، ولذلك أدار الشاعر الحوار بين الطرفين ليؤكد فاعليته وفعله الخارق، إذ إن القوم بدؤوا يفسرون سر نباح الكلاب وصياحها، ورأوا أن ذلك يمكن أن يكون بسبب قطاة أو صقر، أو أن الصوت يمكن أن يكون ناتجاً عن حركة ذئب أو فرعل. وكل هذه الأشياء تأكيد على الأفعال الخارقة التي يتمتع بها الشاعر. وكلها

تعميق أو تكريس لهذه الأفعال التي لا تتصف بالسهولة، وإنما تتصف بالعنف، حتى إن الشاعر ربط نفسه مرة بالطيور السريعة القطا، والمفترسة «الصقر» والحيوانات المتوحشة الذئب والفرعل،إلا أنه جسد من خلال الحوار أن فعله يتفوق على كل هذا العالم ، وهو العالم الذي شكل انتماءه البديل.

إن مثل هذه التخمينات والظنون أدت إلى تأطير شخصية الشاعر ورسم معالمها البطولية، فهو لم يكن صاحب فعل عادي، وإنما أفعاله ترتبط بالدلالات التي تتجاوز قدرة الإنسان العادي إلى أن تتسم بالأفعال الخارقة، وقد تجسد هذا باعتراف القوم الذين قالوا:

فإن يك من جن لأبرح طارقاً وإن يك إنساً ما كها الإنس تفعل

ولذلك فإن الحيرة التي انتابت القوم جعلتهم يذهبون مذاهب شتى في تفسير الفعل العجيب والمدهش، فالفعل يمكن أن يكون منسوباً إلى الجن، وإن نسب إلى الإنس فإن الانسان يعجز عن مثل هذا الفعل الخارق.

تحتوي هذه الحكاية على الرغم من قصرها على عناصر تجلي البعد السردي القائم على اللقطة السينمائية التي تبرز فيها ثنائية الخفاء والتجلي، إذ يستحضر الشاعر المشهد الذي يبرز فيه ذاته ثم تغيب الذات ليحل محلها القوم الذين يدور حديثهم عن سرعته وقوة فتكه،وعلى الرغم من أن الحكاية موجزة وتتمحور حول شخصية الشاعر إلا أن عنصر الحوار: مسؤول وسائل، وقالوا: وقلنا، وغير هذه من العناصر التي ترتبط بالحكاية ارتباطاً وثيقاً تجسد بعداً يخرج الشعر من غنائيته التي تمثل حضوراً بارزاً، إذ إن الحدث يطغى على حضور الأنا من خلال انعكاسه المدهش في نفسية القوم.

لقد قدم الشنفرى نفسه في هذه الحكاية على أنه إنسان مدهش وعجيب وأسطوري، إذ تمحورت عناصر الحكاية بحدثها وشخصياتها وزمانها ومكانها وإطارها حول الحدث الأساس الذي يميز الشخصية ويخرجها من دائرة الناس العاديين في أفعالهم إلى دائرة الأفعال الخارقة.

ويمكن تمثيل معالم هذه الحكاية التي يمتزج فيها الحدث والسرد على النحو الآتي :

الإطار الخارق	الشاعر	الزمان	المكان	القوم	عالم الحيوان
البرد	دعست	ليلة نحس	الغميصاء	الحيرة	القطا
الظلام	فأيمت			الدهشة	الأجدل
المطر	وعدت			الظن	الذئب
غطش	وأصبح				فرعل

وفي إطار هذه العناصر بينت الحكاية بناء سردياً مهماً على الرغم من حضور الأنا، إلا أن تسليط الضوء على الحدث واستحضار العناصر الأخرى الإنسانية وغير الإنسانية في هذه الحكاية دليل واضح على أن التركيز على الحكاية ذات الإطار الواضح الذي يبدأ من نقطة وينتهي عند أخرى ما هو إلا إشارة على أن الحدث يمثل العنصر الأساس في الكشف عن بطولة الشاعر الخارقة.

ويتجلى حضور الحكاية في نماذج أخرى من الشعر القديم، وهذا يعني أن السردي يمكن أن يظهر ويتقاطع مع الشعري، دون أن يفقد القصيدة القديمة خصوصيتها المتمثلة في التدفق الإيقاعي، لأن مثل هذا العنصر يسهم بشكل فاعل في بناء الحدث والسرد بأسلوب يشد

القارئ، وإن الحضور الطاغي للعناصر الحكائية في النص القديم يدعو إلى التخلص من هيمنة وصف هذا الشعر بأنه غنائي وحسب.وفي ضوء هذا التصور فإن الحكاية في النص القديم قد وفرت له التماسك والتلاحم ، وأعانت على تشييد معماريته بأسلوب مميز.ولذا فإن النص القديم يمكن أن يوصف بأنه من الأنواع المختلطة ، أكثر من أن يوصف بأنه غنائي.

الهوامش

(1) Johann Wolfgang von.Goethe:Besserm Verständniss.In:West-Östliche Divan.Hrg.v.Hendrik Birus Frankfurt am Main 1994.Sämtliche Werke Abt1.Bd 3:1,2 P.138-139

G.P.Knapp: Textarten- typen- Gattungen- Formen:In:Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenscgaft. Band1. Literaturwissenschaft. Deutscher Tascgenbuch.Verlag. 1975.P.259.

(2) Peter Szondi:Poetik und geschichtsphilosophie.
Shrkamp Taschenbuch .Frankfurt am Main.1974.P.185.
Hans Magnus.Enzberger:Vom Nutzen und Nachteil der Gattungen.In :Über Literatur.Hrg.v.Rainer Barbey.Frankfurt am Main.2009.P64-82.

(3) أحمد الجوة : من الإنشائية إلى الدراسة الإجناسية، قرطاج للنشر والتوزيع ، صفاقس، 2007، ص 27.

(4) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1986، ص 312.

(5) Email Staiger:Grundbegriffe der Poetik.6 Auflage.Zürich .1963.P 236.

(6) Lämmert.Eberhard:Bauformen des Erzählens.Stuttgart.1970.P.12.

(7) مجموعة من المؤلفين :نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة عبدالعزيز شبيل،النادي الأدبي، جدة، 1994، ص 37.

(8) رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991، ص 24.

(9) انظر : موسى ربابعة : الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي، مكتبة حمادة، إربد، 1999، ص 120، وما بعدها.

(10) Renate Jacobi: Studien zur Poetik der altarabischen Qaside. Harrasowitz Verlag. Wiesbaden. 1972. P160

(11) Gergor Schoeler: Die Anwendung neuerer literaturwissenschaftlichen Methoden in der Arabistik. ZDMG. Suppl. III. 1977. P.742.

Ewald Wagner: Grundzüge der klasichen arabischen Dichtung. Wissenschaftliche Buchgeselschaft. Darmstadt. 1987. Bd.1. P161

وانظر:

Ali Hussein: Classical and modern Approches in Dividing the old arabic Poem. Journal of arabic Litreture. XXXV. 3.2004. P. 297-328

(12) Metzler Literaturlexikon. Herausgegeben von Günther und Irmgard Schweikle. J.B .Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart. 1984. P.126.

وانظر:

Thomas Bauer: Altarabische Dichtkunst. Eine Untersuchung ihrer Struktur und Entwiklung am Beispiel der Onagerepisode. Teil. I. Harrassowitz Verlag. Wiesbaden .1992. P.64.

(13) شرح أشعار الهذليين، صنعة أبي العباس الحسن بن الحسين السكري، تحقيق، عبدالستار أحمد فراج، ومراجعة محمود محمد شاكر، مكتبة دار العروبة، د.ت، ج/1 ص 4-41.

(14) Hans Robert Jauß: Literaturgeschichte der Provoktion. Suhrkamp Verlag . Frankfurt am Main . 1970. P .173-174.

(15) لطفي عبدالبديع : التركيب اللغوي للأدب، دار المريخ للنشر ، الرياض، 1989م، ص203.

(16) ديوان زهير بن أبي سلمى ، شرح أبي العباس ثعلب، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، 9443م، ص ص 124-144.

(17) هشام هشبال: السردي والشعري في القصيدة العربية القديمة ، مجلة جذور ، النادي الأدبي ، جدة ، العدد، 27، 2009، ص 22.

(18) ديوان الصعاليك، شرح يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، 1992م، صص44-45.

تفتُّق الذوق الفني عند العرب

نحو تأسيس ممنهج لشعرية الشعر

تركي أمحمد(*)

1 – مكانة الشِّعر في حياة العربيّ:

حظِيَ الشِّعرُ في العصر الجاهلي بمكانةٍ مرموقة، كما احتلَ مساحةً شاسعةً من بين الأجناس الأدبيَّة الأخرى كالخطابة مثلاً، وكانتِ العربُ إذا أحبَّت شيئاً لزمته و رجَّحته في أمورها، وقاست عليه أحكامها وتشريعاتها لذلك قال **ابن سلام الجمحي** ت 231هـ: «كان الشِّعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم ، به يأخذون وإليه يصيرونَ»[1]. من هنا كان الشِّعرُ ديوانَ العربِ منذ القدم في سكب خواطرهم والتفريج عن همومهم ومشاكلهم ومذكرة تحفظ أخبارهم وسائر أيامِهم.

كانت العرب تفتخر بشعرائها وتهنئ القبائل إذا نَبغ فيها شاعر ما، ومفاخرة العرب تكمن في ثلاثة أشياء عدَّها **ابن رشيق** ت 465هـ – في كتابه **العمدة** – بقوله: «كانت القبيلةُ من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتتِ القبائل فهنأتها، وصنعتِ الأطعمة، واجتمع النساءُ يلعبْنَ بالمزاهر، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرِّجالُ والولدان؛ لأنَّه حمايةٌ

(*) كلية اللغات والآداب جامعة تيارت - الجزائر.

لأعراضهم، وذبٌّ عن أحسابهم، وتخليدٌ لمآثرهم، وإشادةٌ بذكرهم. وكانوا لا يهنئُون إلاَّ بغلام يولَدُ، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تَنْتُج»[2]. وكان الشاعرُ لسانَ القبيلة يُدافع عنها في أوقات الحرب، ويَذْكُر مآثرها وذكرياتها في ساعات السِّلْم ،كما وقف أيضا موقف القاضي الذي يُصلِح بين المتخاصمين. والأمثلة في موروثنا النَّقدي أوسع من أن تحد وأشمل من أن تحدّ، منها: ما جرى بين قبيلتي عبس وذبيان وعرفت باسم حرب «داحس والغبراء» ونزوح الشُّعراء في مدح المصلحين من سادات القبائل المبادِرَة بالصُّلح كقول **زهير بن أبي سلمى** ت:627م في مدح السَّيدين الحارث بن عوف وهرم بن سنان بقوله[3]:

يَمينًا لنِعْمَ السَّيدَانِ وَجَدْتُمَا — عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحيلٍ وَمُبْرَمِ
تَدارَكْتُمَا عَبْسًا وَذُبْيَانَ بَعْدَمَا — تَفَانَوْا وَدَقُّوا بَيْنَهُمْ عِطْرَ مَنْشَمِ
عَظِيمَيْنِ فِي عُلْيَا مَعَدٍّ هُدِيْتُمَا — وَمَنْ يَسْتَبِحْ كَنْزًا مِنَ الْمَجْدِ يَعْظُمِ

وكان للشَّاعر صولتُه في الكلام، ومتى مدحَ قبيلةً رُفِعت رايتُها على القبائل جمعاء، وإن كان اسمُها ذميمًا و لقبُها قبيحاً، وقد ورد أن جرول ابن أوس – المعروف **بالحطيئة** –(ت: 59هـ) قد وَفَدَ على قوم يُعرَفُون ببني أنف النَّاقة وكانوا يَستنكرون من هذا اللَّقب المشين فأكرموا وفادتَه، وأحسنوا مثواه وضيافتَه شَرَطَ أن يقولَ شعراً يمدح فيه قبيلتَهم فأَنْشَدَ:

سيري أُمَامُ فَإِنَّ الْأَكْثَرِينَ حَصاً — وَالْأَكْرَمِينَ إِذَا مَا يُنْسَبُونَ أَبَا
قَومٌ هُمُ الْأَنْفُ، وَالْأَذْنَابُ غَيْرهم — وَمَن يُسَاوِي بِأَنفِ النَّاقَةِ الذَّنَبَا؟

فرَفَعهم بهذا المدح، وصاروا يتطاولون بهذا النَّسَبِ ويَمُدُّون به أصواتَهم في جهارة[4].

ولم يقف قَدْرُ الشَّاعِر هنا بل تعدَّى كلَّ الحدود، وفاق كلَّ التَّصورات حتَّى إنَّه دخل في خصوصياتِ البيت العربي؛ من زواج وغيره فقد حُكِيَ

أنَّه كان لرجل أربعُ بنات لم يطلبْهُنَّ أحدٌ فشكا إلى الشَّاعر (**الأعشى**) فقال فيهن شعراً، فما رأيت إلاَّ والرجال يتسابقون إليه جرياً يخطبون بناته[5].

رفع الشِّعرُ من قيمةِ الشَّاعر عند العرب باعتباره كلاماً عجيباً، وما للكلمة من أثر سحري لدى المتلقِّي وهو ما جعل **الجاحظ** ت 255هـ يصل إلى حد الاستعاذة منه في مستهلِّ كتابه (البيان والتبيين) حيث قال :«اللَّهُمَّ إنا نعوذ بك من فتنة القول وفتنةِ العمل»[6]، ولعلَّ قصدَ الجاحظ هنا القولُ بجنسيه الشِّعر والنَّثر، وهما الفتنةُ الَّتي لا يَسْلَم منها إلاَّ اللَّبيبُ الحاذِقُ، والعربُ بطبعِهم من سُرَّةِ الباديَة ، وفي معدنِ الفصاحة[7]، قاسوا الكلامَ بالكلام، وجعلوا للشَّاعر سُلَماً يَعْرِضُ عليه شعرَه حتَّى يُحْكَم له - من خلال شعره - أنَّه خنذيذٌ، فحلٌ، أو يُقْصَى من دائرةِ الشِّعريَّةِ ويصبح شعروراً أو شاعراً فقط، ورحم الله الإمام **عبدالقاهر الجرجاني** ت471هـ؛ إذ يقول: «فكم من جميل قبَّحه الشعر، وكم كريم بخله الشِّعر، وكم من وضيع رفعه الشِّعر».

2 - مكانة الشِّعر الجاهلي وحقيقته وأفكاره:

بدأ الشِّعرُ العربيُ أوَّلَ ما بدأ في الجاهلية شفاهةً وارتجالاً، لا كتابةً وتدويناً، والعربُ أُمَّةٌ أُميَّةٌ تَقِلُّ فيها الكتابةُ، والشَّفَاهَةُ تستدعي عنصرَ السَّمَاع ، ولذلك عدَّه **ابن خلدون** ت 808هـ أبا الملكاتِ اللِّسانيَّة. من هنا كان الشِّعرُ الجاهلي شعراً شفوياً، قائماً على ثقافة الصَّوت والسَّمَاع، فالشَّاعر الجاهلي كان يُلقي قصيدتَه إنشاداً حتَّى تَصِلَ إلى قلوب المَتلقِّين - والشِّعر يُخاطب القلوبَ - قبل عقولهم، وباعتبار أنَّ «الشِّعر الجاهلي في الشِّعرية العربية الجاهلية مسموعاً فقد أولى مكانةً عظيمةً للمتلقِّي» فلم يكن الشَّاعرُ الجاهليُ يقول نفسَه بقدر ما يقول جماعتَه»[8]، لذلك كان الشَّاعرُ يَتَمخَّضُ ويُنهك نفسَه ليأتيَ بشيء

أجملَ، ويُحسِن إنشادَه للقصيدة حتّى يَشُدَّ بالَ السّامع ويُشركه معه في معاناته، وتجربته من خلال تصويره للحياة الجاهليّة بشتى أشكالها مرِّها وحلوها ،فيتفاعل معه ويؤثِّر فيه ويتأثَّر معه، وتظهر موهبة الشّاعر من خلال التبليغ والإنشاد، وحركات الجسد الّتي يقوم بها وهذا على جانب الإلقاء حيث «كان من الشُّعراء من لا يُلقي قصيدتَه إلا قاعداً، ومنهم من ينشده واقفاً كإنشادِ أبي السَّائب المخزومي لقول الخنساء:

وإنَّ صَخْراً لمولانا وسيِّدُنا وإنَّ صَخْراً إذا نَشَتُوا لنَحَّارُ

وإنَّ صَخْراً لتأْتَمُ الهُداةُ به كَأَنَّه عَلَمٌ في رَأْسِه نارُ

فقال: الطلاق لي لازم، إنْ لم تكن قالت هذا وهي تَتَبَخْتَر في مشيِّها، وتَنظر في عطفها»(9)، وتُرَجِّحُ الأذنُ الحُكْمَ عليه بالإجازة من عدمِها. كما نجد من الشُّعراء من يلبس الثياب الجديدة والجميلة ساعة الإنشاد.

أجمع الكثير من النُّقاد(*) على أنَّ الشِّعرَ العربيَ شعرٌ غنائيٌ بدليل أن كلمة نشيد في اللُّغة(10) تعني الصوتَ ورفعَ الصوت وهو شكلٌ من أشكالِ الغِنَاءِ، والأمثلة كثيرة عجَّت بها أمهاتُ الكتبِ النَّقديَّة، منها ما ذكره صاحب **العمدة** لشاعر النَّبي صلى، اللّه عليه وسلم، - **حسان بن ثابت** - ت: 54هـ إذ يقول(11):

تغنَّى فِي كُلِّ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ إنَّ الغناءَ لهذا الشِّعر مضمارُ

وقول **أبي النَّجْمِ العُجْلي** أيضاً ت:747م(12).

تغنّى فإنَّ اليومَ يومٌ منَ الصَّبا ببعض الّذي غنّى امرؤ القيس أو عمرو

وقد سمّي كثير من الشُّعراء بألقاب تدلُّ على آلات موسيقية كتسمية **ميمون بن قيس** الملقب **بالأعشى** ت:07هـ (بصناجة العرب) لأنه أول من ذكر الصَّنج في شعره فقال(13):

وَمُسْتَجِيبٍ لِصَوتِ الْصَّنْجِ نَسْمَعُهُ إذا تُرَجِّعَ فِيه القَيْنَةُ الْفَضْلَ

يرى شوقي ضيف أنَّ الشِّعرَ الجاهليَ شبيهٌ بالشِّعر اليوناني القديم «... وأكبر الظَّن أنَّنا لا نأتِي بجديد حينَ نزعمُ أنَّ شعرنا العربي نشأ نشأةً غنائيةً ... فمن المعروف أنَّ الموسيقى كانت ترتبط بالشِّعر منذ نشأته، ونرى ذلك عند اليونان القدماء فهوميروس كان يُغني شعرَه أداةً موسيقيةً خاصةً»[14].

لعب الغناء دوراً كبيراً في حياة العربي، باعتباره مفطوراً على حبِّ الغناء؛ إذ عدَّ عندهم الأنيسَ والرفيقَ في قطع أكباد الصحراء الموحِشة، فالنَّفسُ البشريَّةُ تَأنس بالموسيقى والإيقاعات الَّتي تصدرها أظلاف الإبل عند مسيرها، وهذه الحركيَّة بين الغناء والإيقاع هي السرُّ في جمال الشِّعر الجاهلي، كما أنَّ الغناءَ لم يرتبط بالصحراء فحسب بل تعدَّى حياة العربي إلى أشياء يقوم بها في حياته اليوميَّة، كالتغنِّي باستخراج الماء وحفر الآبار والخنادق أو قيامهم بزرع أو حصاد، والأهازيج التي تقال في مواسم الحج وغيرها.

ومن جهة ثانية كانت الحاجةُ ملحةً للتفريق بين الشِّعر والنَّثر، وهو ما عبَّر عنه «ابن رشيق» بقوله: «وكان الكلامُ كلُّه منثوراً فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها فتوهموا أعاريضَ جعلوها موازينَ الكلام فلما تمَّ لهم وزنُه سموه شعراً لأنهم شعروا به أي فطِنوا»[15]. فالغناء عنَد العرب - بالاتفاق - يفصل بين الشِّعر والكلام المَنثور وهذه مسألةٌ نقديَّةٌ قدَّمت جدلاً كبيراً في ساحة النَّقد والنُّقاد، إذِ الحسمُ فيها يعود بنا إلى طرح السُّؤال أيهما أسبق: الشِّعر؟ أم النَّثر؟.

تميزت الشِّعريَّةُ الشَّفويَّةُ الجاهليَّةُ بميزةِ الإيقاع، واعتبرته زاويةَ الحجرِ في بناءِ كيانها، وكانت بداياتُه الأولى سَجعاً متدَاولاً مع العرَّافين والكُهان والخطباء من أمثال قسُّ بن ساعدة الإيادي وغيره، ثم أصبح رَجَزاً بشطر واحد أو بشطرين، وذلك مراعاة للمتلقِّي الَّذي لاقت

ذائقتُه ذرعاً من رتابةِ هذا السَّجعِ المتداولِ، وما الرَّجزُ إلا نوعٌ تطوَّرَ عن السَّجعِ، وخرج من رحمه كما يقال، وهذا النَّوعُ «لم يَكترثْ له نوابغُ الشُّعراءِ الجاهليين؛ الَّذين كانت لهم قريحةٌ عاليةٌ في نَظمِ الشِّعر»[16].

إذ إنَّ أوَّلَ ما يُلفت انتباهَ المتَصَفحِ لدواوين الفحول - كزهير، والنَّابغة، وطرفة - وجودَ غيابٍ كاملٍ لهذا الشَّكل لتَكتَمل الشِّعريَّةُ الشَّفَويَّةُ بالقصيدِ المقَيَّدِ بالوزن والقافيَة، وهما ما أضافا إليها نوعاً من الجمالِ الصَّوتي والتَّناسقِ الإيقاعي، الَّذي أغناها عن السَّجع والرَّجز اللَّذين تراجعا في العصر الإسلاميّ[17]، ولم تَعُد الشُّعراءُ تأْخُذُ به تَبَعًا للحديث المذكور: «إيَّاكم وسجعَ الكهانِ» والرَّجزُ حمارُ الشُّعراءِ[18].

3 - الشِّعرُ والنَّصُّ القرآني:

شاع الشِّعر في العصر الجاهلي واستوى عوده، وأصبح العِلْمَ الوحيدَ الَّذي تَحتكِم إليه العربُ، ومالَبِثَ أن نَزَلَ القرآنُ الكريمُ بألفاظه ومعانيه وأسلوبه البيانيّ الرَّائع المغري، الَّذي أخذ لبَّ هذا العربيّ وسحرهُ ببيانه الفنيِّ البارعِ، وشهد له بذلك مشركو قريش. إذ رُوِيَ عن أصحاب السِّير قصةً للوليد بن المغيرة مغزاها: «... يا معشرَ قريش، إنَّه قد حضر هذا الموسم، وإنَّ وفودَ العرب ستَقْدِمُ عليكم فيه، وقد سمعوا بأمر صاحبكم هذا، فاجمعوا فيه رأياً واحداً... قالوا: فأنت يا أبا عبد الشَّمس فَقُلْ، وَأَقِمْ لنا رأياً نَقُلْ به، قال: بل أنتم قولوا أسمع. قالوا: نقول: كاهناً، قال: لا والله، ما هو بكاهن، لقد رأينا الكهان فما هو بزمزمة الكاهن ولا سجعه، قالوا: فنقول مجنوناً، قال: ما هو بمجنون، لقد رأينا الجنون وعرفناه، فما هذا بخنقه ولا تخالجه ولا وسوسته، قالوا: فنقول: شاعراً، قال: ما هو بشاعر، لقد عَرَفْنَا الشَّعرَ كلَّه رجزه وهزجه وقريضه ومقبوضه ومبسوطه، فما هو بالشِّعر؛ ...قالوا: فما نقول يا أبا عبد الشَّمس؟ قال: والله إنَّ لقوله لحلاوة وإنَّ عليه لطلاوة،

وإنَّ أصلَه لمغذق وإنَّ فرعَهُ لجناةٌ، وما أنتم بقائلين من هذا شيئاً إلاَّ عُرِفَ أنَّه باطلٌ، وأنَّ أقربَ القولِ فيه لأن تقولوا هو ساحرٌ، جاء بقول هو سحرٌ يُفَرِّقِ به بين المرء و أبيه، وبين المرء وأخيه، وبين المرء وزوجته، وبين المرء وعشيرته، فتفرقوا عنه بذلك، فجعلوا يجلسون بسبلِ النَّاس - حين قدموا الموسم - لا يمر بهم أحدٌ إلاَّ حذَّروه إيَّاه، وذكروا لهم أمرَه»[19].

لقد غيَّر النَّصُ الجديدُ (القرآن الكريم) باعتباره كلاماً معجزاً بليغاً، مسارَ الشِّعريَّة الشَّفويَّةِ التي نظَّر لها النُّقاد(*) في العصر الجاهلي، وهو بذلك نوعٌ جديدٌ من النَّصوص الَّتي لم تعهدها العربُ من قبل، كما أنَّه شكلٌ جديدٌ من ناحية المعرفة والشَّكلِ التَّعبيري ، فالشَّاعرُ العربيُ لم يعد يقولُ الشِّعرَ بداهةً وشفاهةً، بل أصبح يكتب ما ينظم، ويتمعَّنُ فيما يكتب؛ وبالتالي صار الشِّعرُ رُؤيَةً مُعَبِّرَةً عَنْ نَفْسِيَةِ هذا العربي، بعدما كان مجردَ خواطرَ وأبياتٍ تقال لحاجة كما قال عمر بن الخطاب[20].

أعطى النُّقادُ النص القرآني عِنايةً كبيرةً لإعجابهم به، وقد برزت في شأنه دراسات ومؤلفات مفادها عقد مقارنة بينه وبين النَّص الشِّعري المثالي، وما فتحه النَّصُ القرآني من آفاق أمام النَّص الشِّعري، فكان من بين الدِّراسات التي ذاع صيتها: **معاني القرآن للفرَّاء** ت:207هـ، **مجاز القرآن لأبي عبيدة** ت: 208هـ، **والبيان والتبيين للجاحظ** ت: 255هـ، **وتأويل مشكَل القرآن لابن قتيبة** ت: 276هـ، كما نلمس بعضَ الرَّسائلِ الَّتي أعطت نظرةً شاملةً لازدواجيةِ النَّصين كالنكت في إعجاز القرآن **للرُّماني** ت: 384هـ، **وبيان إعجاز القرآن للخطابي** ت: 388هـ، **إعجاز القرآن للباقلاني** ت: 403هـ، **والرِّسالةُ الشَّافِيَةُ في الإعجاز لعبدالقاهر الجرجاني** ت: 471هـ.

يرى **أدونيس** أنَّ القرآنَ الكريمَ – وفقاً لهذه العناية وهذا الإعجاب – قد قُرِئَ قرَاءتين: «قراءةٌ بيانيةٌ، تحمل في حيثياتها قراءةً شعريةً»[21]؛ كون أنَّ الشِّعر كان شفوياً، يَتمسَّكُ بالفطرة والعفوية وهو المثال الراقي، فقرئَ القرآن وفقا لبلاغة الشِّعر ، وقُرِئَ الشِّعرُ الجاهلي في ضوء بلاغة القرآن الكريم ،وهو النَّصُ السَّماويُ ومن هنا حكم على الشِّعرِ الجاهلي أنَّه النموذجُ والمثالُ وهو البيانُ الإنسانيُّ ، والجانبُ الشِّعريُّ نلمسه في أنّ لغةَ القرآنِ هي نفسُها لغةُ الشِّعر الجاهلي. تهدف هذه القراءة إلى إثباتِ طريقةِ العربِ في الكتابةِ وتحديدِ مواصفاتها القائمَة على عمود الشِّعر العربي، وهذه الطريقة مهما كانت بيانيتُها فإنَّ النَّصَ القرآنيَ يَتَفَوَّقُ عليها، ثم كان للثقافةِ الحظُّ الوافرُ مع الفطرةِ الَّتي كان عليها الشَّاعرُ العربيُ وهي «القراءةُ الثانيةُ وهذا ما سماه أدونيس بشعريَّة الكتابةِ باعتبارِ أنَّ القرآنَ الكريمَ ثقافةٌ وفكرةٌ وَرُؤيةٌ شاملةٌ»[22]، ولأجله تحوَّلَ النَّصُ الشِّعْرِيُ مِنَ التَدَاوُلِ بِالمشافهةِ والإلقاءِ إلى الكتابةِ والتَّدوينِ.

فالآن نحن أمام نموذجين: النَّص القرآني وهو بذلك النموذجُ العاليُ يحمل بين أضلاعه جانبين (جانب ديني تشريعي، وآخر بياني جمالي)، ونموذجُ النَّصِ الشَّعرِي الَّذي يَتَّسِمُ بالفطرة والبداوة والطَّبع...

فَتَحَ النَّصُ القرآنيُ آفاقاً جديدةً للشُّعراءِ في ابتداع كتابات شعريَّة جديدة، تَنهَلُ من البديع القرآني، والنَّظْم الرَّباني بلاغةً، وبياناً وتصويراً وأسلوباً، فبرز شعراءُ أمثالَ: أبو نواس (ت: 198هـ)، مسلم بن الوليد ت: 208هـ، وأبو تمام ت:231هـ والمتنبي ت: 354هـ، وأبو العلاء المعري ت: 449هـ). في ظلِّ ما سُمِّيَ بشعريَّةِ الكِتابَةِ، الَّتي مهَّدتْ لعدد من النُّقاد بدراسةِ أشعارِهِم المحدَثَّةِ، والدِّفاعِ على الطريقةِ الَّتي نظموا

بها هذا الشِّعر **كالصولي** ت: 336هـ في دفاعه على طريقة أبي تمام، وهو بذلك صاحب الطَّرح الأوَّل كما يراه أدونيس في «الدِّفاعِ عن شعريِّةِ الكتابة[23]. فالصولي في طرحه ومناصرَته قد أسَّس لكتابَة نَقْديَّة تَنْظُرُ لشعريَّة جديدةٍ تَستنِدُ إلى المقوماتِ الشِّعرية التَّالية والمخالفَةِ للنَّظرةِ السَّائدَةِ آنفاً:

- الكتابة دون احتذاءِ نموذج مسبَق.
- اشتراط الثَّقافة العميقة الواسعةِ لكلٍّ من الشَّاعرِ والنَّاقد.
- النَّظرُ إلى كلٍّ منَ النَّصِ الشِّعري القديم والنَّصِ الشِّعري المُحدَث لا على أساسِ السَّبق الزَّمنِي، بل على أساس الجودةِ الشِّعريَّة الذَّاتيَّة.
- نشوءُ نظريَّةٍ جماليَّةٍ جديدةٍ تعتمد على الغموضِ والغرابةِ بدلاً مِنَ الوضوحِ والأُلفة.

4 - الشِّعرُ وتشكُّل الاتجاهات النَّقديَّة:

لا يخلو أيُّ إبداعٍ أدبي من انتقادات وآراء، تحَكم له بالحسن والجمال أو عليه بالقبحِ والرداءة والموضوع هذا قيل فيه الكثير ونظراً لضخامته، واتساعِ مادته أَرَدْتُ أن أختزِلَ المختزَلَ، وأنوِّه إلى دراسة النَّاقد محمَّد غنيمي هلال في كتابه «النَّقد الأدبي الحديث» فهو يرى أنَّ النَّقدَ الأدبيَّ عند العربِ منحصرٌ في ثلاثة اتجاهات وهي:

اتجاه أولـيّ: لا يهتم إلاَّ بالأحكام العامَّةِ دون تبرير لها، وذلك مثلما هو الحال في نقدِ الشُّعراءِ العربِ لبعضهم البعض، وممَّا يُروى في أسواقِ الجاهليةِ ونظيرها في الإسلام كسوق المربد بالبصرة وعكاظ...، والملاحظ في ذلك أنَّ أصحابَ هذا الاتجاه في النقد والتقويم لم يحتكموا إلاَّ إلى ذوقِ الصَّفوةِ من الجمهورِ، والثِّقة في ذلك الذَّوقِ دونَ الاحتكام إلى أيَّةِ أُسُسٍ فنيَّة أو أيَّة مبرراتٍ موضوعيةٍ[24].

فالاحتكام هنا، لم يكن مرجعُه ذوقَ الصَّفوةِ من الجمهور، بقدر ما كان مرجعُه ذاتَ الشَّاعرِ، ، ورغبته في عكس تجربته على كلِّ تجارب الشُّعراءِ من حوله ، ورؤيةِ كلِّ تلك الرُّؤى من خلال رؤيته الخاصَّة. ومن هنا كانت الأحكامُ انطباعيةً تأثريهً ذاتيةً قائمةً على إحساس النَّفسِ بالشِّعر[25]، كما نَلْحَظُ أنَّها أحكامٌ تنتهي إلى أنَّها تتضمن في أذهانِ قائليها ما يُبِّررُها. وأنَّ الكثيرَ من المعايير النَّقديَّةِ الَّتي جرى ذكرها فيما بعد على لسان نقادنا القدامى قد تولَّدتْ عنها، فعلى سبيل المثال نجد أنَّ معيارَ البلوغِ بالمعنى إلى أقصى غاياته أي الوصول إلى «شرف المعنى» معيارٌ ظهرَ بطريقةٍ ضمنيةٍ في نقد النابغة حسان بن ثابت في قوله:

لنا الجَفْنَاتُ الغُرُّ يَلْمَعْنَ بالضُّحَى وأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ من نَجْدَةٍ دَمَا

على أساس أن حسان قال: «جفنات» و«أسيافنا»، وهما جمع لأدنى العدد، والأفضل جفان، وسيوف، وهما جمع لكثير العدد، وقال: «بالضحى» ولم يقل «بالدُّجى»، وقال: «يقطرن» ولم يقلْ يجرين»[26]. وقريب من هذا معيار الإصابة في الوصف، ونمثله بالخبر المروى عن مفاضلة **أم جندب** بين زوجها **امرئ القيس** و**علقمة بن عبدة**، وذلك في قول **امرئ القيس**:

فَلِلسَّوْطِ أُلْهُوبٌ وَلِلسَّاقِ دُرَّةٌ وَلِلزَّجْرِ مِنْهُ وَقْعُ أَخْرَجَ مُهْذِبِ

وقول **علقمة**:

فَأَدْرَكَهُنَّ ثَانِيًا مِنْ عَنَانِه يَمُرُّ كَمَرِّ الرَّائِحِ الْمُتَحَلِّبِ

وتفضيلها لبيت **علقمة** على بيت **امرئ القيس** متمثلٌ في كون الأول لم يجهد فرسه ولم يتعبه بينما زجره الثاني وأجهده بسوطه[27]. فهذا رأي بسيط، وحكم سهل «يعتمد على الذوق والإحساس السَّاذج الذي لم يتعقَّد»[28]، كما يقول شوقي ضيف، وهو بذلك ثمرة نقد أولي، فالشاعران وصفا الواقع: فأصاب علقمة، وأخلَّ امرؤ القيس بوصفه،

فجاء حكم أم جندب مباشرة لعلقمة بالشاعرية دون زوجها الفحل، وهو حكم عام ، كما وضعت أم جندب مقياسا تستند عليه في الموازنة، وهو وحدة الروي ، ووحدة القافية ووحدة الغرض وهذا يكفي كما يقول **طه أحمد إبراهيم** «أن يكون أساساً من أسس النَّقد في العصر الجاهلي»[29].

والملاحظ أن معيار الوصف لدى **أم جندب** في جودة الشِّعر هنا معيار خارجي، متعلِّق بنمط الحياة في ذلك العصر فضرب الفرس وزجره حتَّى يزيد من سرعته، دلالة على أنَّ الفرس هجين وليس أصيلاً، وهذا ينعكس على الشعر سلباً ؛ بحيث إن الوصف كلما كان دقيقا متمشياً مع أعراف المجتمع، وفياً لعادات الناس كان وقعه أشد وتأثيره أقوى.

إنَّ هذه الرؤى والمواقف لدلائل قاطعة على وجود النَّقد في العصر الجاهلي، وملكة هذا النَّقد (اللُّغوي - الاجتماعي - العروضي) عند الجاهلي مقتصرة على ذوقه الفنِّي المحضِّ، وقد امتاز بمظهرين أحدهما: «كان يشترك فيه العرب جميعاً، حين يستمعون لشاعر فإما يطربون لشعره أو ينأون عنه .وثانيها كان مقتصراً على فئة مخصوصة من الشعراء، من أصحاب الذوق الراقي»[30].

ب - اتجاه نقديّ جديد:

ظهر هذا الاتجاه في العصر الأموي، وفيه يحتكم أصحابه إلى تقاليد العرب، وعاداتهم وحياتهم العاطفية، وترجع جدَّة هذا الاتَّجاه في احتكامه إلى التَّقاليد والعرف السَّابق، كان بمثابة التَّعليل الموضوعي للأحكام[31]؛ لكن ليس بالطريقة الَّتي كان سائدا عليها في العصور الَّتي كانت قبله؛ أي أصبح الشّاعرُ يحسب في ذاته قبل نظم القصيدة بوجود متلقٍّ حذق، سيبدي رأيه فيما قال وفيما نظم، كما كان لوجود الملوك المحبين للأدب والعمل على رفعه باع في تطور هذا الاتجاه ،ومن هنا

كان لزاما على الشّاعرِ أن «يحرص على تخيُّر الألفاظ والمعاني لتصل إلى القلوب والأسماع ويحظى صاحبها بالجوائز القيمة»[32].

كان النَّقد العربي في مرحلته هذه متربعا على سُدَّة مجالس الخلفاء والأمراء، لأنَّهم من أحبِّ النَّاس إلى الشّعر والشُّعراء، وأشغفهم حبًّا على البيان السِّحري، وتذوّقه، وتنميةِ القدرات لتحسُّسِ واستخراج مواطن الجمال فيه، ومن جملة ذلك ما يرويه ابن قتيبة في كتابه الشِّعر والشُّعراء أنه[33]:

دخل الأقيشر على عبدالملك بن مروان وعنده قومٌ، فتذاكروا الشعر، وذكروا قول نصيب :

أَهِيمُ بِدَعْدٍ مَاحَيِيتُ فَإِنْ أَمُتْ فَيَا وَيْحَ دَعْدٍ مَنْ يَهِيمُ بِهَا بَعْدِي

فقال الأقيشر: والله لقد أساء قائل هذا الشِّعر، قال عبد الملك: فكيف كنت تقول لو كنت قائله؟ قال: كنت أقول:

تُحِبُكُمْ نَفْسِي حَيَاتِي فَإِنْ أَمُتْ أُوَكِّلْ بِدَعدٍ مَنْ يَهِيمُ بِهَا بَعْدِي

قال عبد الملك: والله لأنت أسوأ قولا منه حين تُوَكِّلُ بها! فقال الأقيشر: فكيف كنتَ تقول يا أمير المؤمنين؟ قال: كنت أقول:

تُحِبُكُمْ نَفْسِي حَيَاتِي فَإِنْ أَمُتْ فَلَا صَلُحَتْ دَعْدٌ لِذِي خُلَّةٍ بَعْدِي

فقال القوم جميعاً: أنت والله يا أمير المؤمنين أشعر القوم.

إنَّ متأملَ نقد (رأياً) **عبدالملك** لشعر نصيب وشعر **الأقيشر** يجده قائماً على إصابة المعنى في عينه، وتخيُّر الألفاظ المناسبة الَّتي تؤدي هذا المعنى. والشَّاعران كلاهما أَخَلاَّ بالبيت، لكنَّ **عبدالملك** أصاب «فأجاد في إبراز المعنى الذي أراده الشَّاعرُ فيما يُناسبه من ألفاظ»[34].

تُعدُّ هذه الأقوالُ الَّتي تداولتها كتبُ النَّقد على ألسنة الخلفاء والأمراء من اللَّبنات الأولى المؤسِّسة – فيما يُسمَّى الآن بالشَّعريَة –

ولكنَّها تأتي في شكل ومضات ونُتَف موجودة هنا وهناك، وكأنَّ الملوكَ كانوا على علم بأنَّ الشِّعرَ سيكونُ جذوةَ العرب الَّتي لا تخمد، فهذا **عبدالملك بن مروان** عميد مدرسة الشَّام وصاحب الذَّوق العالي في تحديد أجودِ الشِّعرِ من رديئه، والمتعمِّق في بحر كُنْه النَّص الشِّعري، ليَكشف عن جماله ويُحدِّد شعريتَه، ولنتأمل هذا النَّص الذي أورده **المرزباني** ت: 384هـ في كتابه **الموشَّح** يقول: إنَّ الراعيَ النميريَ أنشد قصيدته الَّتي منها قوله:

أَخَلِيفَةَ الرَّحمْنِ إنَّا مَعْشَرٌ حُنَفَاءُ نَسْجُدُ بُكْرَةً وَأَصِيلاَ

عَرَبٌ نَرَى حَقَّ اللهِ فِي أَمْوَالِنَا حَقَ الزَّكَاةِ مُنَزَّلًا تَنْزِيلاَ

فقال عبدُالملك بن مروان: «أليس هذا شرح إسلام وقراءة آية»(35). فالملك هنا، لم يَجْعَلْ وظيفةَ الشِّعْرِ قاصِرَةً على مسائلَ دينيَّة واعتقاديّه، فهو يرى أنَّ الشِّعرَ قائمٌ على الإحساس والشُّعور «يُعبِّر بهماً عن بيانٍ جميل، ونغمٍ بديع وتصوير مفنَّن... وما قاله الرَّاعي النَّميري حقائقُ يعرفها العامَّةُ»(36). فالنَّقدُ في هذا العصر نما وتطوَّر، وكَثُرَ أنصارُه سواء من الشِّعراء أو الأمراء والملوك... وهذا ما جعل رقعتَه تتَّسع، كما كان للبيئةِ دورٌ في تهذيبه، زيادةً على الفطرة والسَّليقة ومن أهم سماته:

- امتيازه بالسهولة والبساطة، والتَّعمُّق في ذوق النصوص وفقاً لذوق بارع.
- اعتماده على التَّعليل الفطري السَّاذج بعيداً عن أي منهج علمي.

ج - اتجاه تجديدي:

ظهر في العصر العباسيّ الذَّهبي الذي تطوَّر -فيه الأدب بشكل عام، والنَّقد بشكل خاص- تطوراً كبيراً في ظلِّ امتزاج الثَّقافات، يقول أحمد أمين: «إذا وصلنا إلى العصر العباسيّ، رأينا إمعانا في

الحضارة والتَّرف، رأينا الشِّعرَ والأدب يتحولان إلى فن، و صناعة ، بعد أن كانا يَصْدُران عن طبع وسليقة... ورأينا الثَّقافات الأجنبية تَتَدفَّق على المكتبة الإسلاميَّة من فارسيَّة وهنديَّة ويونانيَّة، ورأينا مجموعةً من المعارف تَتَحَوَّل إلى علم، فكان ضرورياً أن يتحوَّلَ الذَّوقُ الفطري إلى ذوق مُثَقَّف ثقافة علميَّة واسعة، وأن يتأثَّرَ النَّقدُ الأدبيُّ بهذه الثَّروة العلميَّة والأدبيَّة الواسعة»[37]. فمع بزوغ العصر الذهبي بدأ النَّقد يخطو خطوات كبيرةً حتَّى يقوى عودُه ويستوي ظلُّه، وتقامَ منهجيَتُه، ويحوِّلَ النَّقدَ غير المعلَّلِ السَّائد في العصر الأمويّ إلى نقد معلَّلٍ قَائم على الاستحسان أو الاستهجان بمقاييس مبرِّرَة. هذا ما رأيناه ونحنُ بصدد متابعة روافد هذا النَّقد لِنَكْتَشِفَ أَنَّ النَّقدَ في العصر العباسيّ امتاز بميزتين هما:

- جزء منه امتداد للنَّقد الجاهليّ والإسلاميّ والأمويّ مع ما اقتضته البيئةُ مِنْ تَحَوُّلٍ؛ حيث كان النُّقَّادُ يَسْتَشْعِرون شعرَ الأوائلِ ويبدون فيه آراءهم، ومن الملاحظات التي ارتأيناها وكانت علامةً فارقةً في هذا الاتجاه قول «**أبي عمر بن العلاء في ذي الرمة** إنَّ شعرَه نُقَطُ عروس تَضمحل عمَّا قليل، أو أبعارُ ظباء لها شمٌّ في أوَّل شمِّها ،ثم تعود إلى أرواح البعرِ»[38]. هنا يريد **أبو عمر بن العلاء** أن يقولَ لذي الرمة أنَّ لشعرِه حلاوةً ولكنَّه لا يبقى. ومنه كانتِ المفاضلةُ بين الشُّعراءِ «**فالمفضل الضبي** ت: 178هـ كان يقدِّمُ **الفرزدق** ت: 114هـ على **جرير** ت: 114هـ، و**أبو عمر بن العلاء** يقدِّمُ **الأخطل** ت: 92هـ ثُمَّ جرير ثُمَّ **الفرزدق**»[39].
- والآخَرُ كما يسميه الباحثون «نمطٌ علميٌّ في النَّقد، وهو نمطٌ جديدٌ لم يَسبقْ إليه تأليف ووضعِ الكتبِ الَّتي لا تتعلَّقُ إلاَّ بالنَّقدِ وما يَتَّصل به»[40]. ولعلّ من أهم العوامل التي ساعدت على التأليف رواجَ الحركةِ

العلميَّة، خاصَّة في البصرة مع ما كان فيها من معتزلة أسهموا في تطوير البلاغة العربيَّة استحقاقاً للبراهين والحُجج الَّتي تَخْدُمُهم، وقد كانت صحيفةُ **بشر بن المعتمر** قانونًا يَضبِطُ كُلَّ من أراد أن يحسنَ الكلامَ ويحقِّق مرادَه، ثم جاء **أبو عثمان الجاحظ** أبو البيان ت: 255هـ فوصف فيه ما وصف، ثم فتح بابَ النِّقاشِ والجدالِ، وتمثَّل ذلك في علم الكلام وقد أَهْرِعَ فيه حبرٌ كثيرٌ.

ظهر شعراءُ جددٌ في هذا العصر **كبشار بن برد** ت 168هـ و**مسلم ابن الوليد** ت: 208هـ و**أبي تمام** ت:231هـ.... وهم المجدِّدون والثَّائرون على نظام القصيدة العربية وفقا للطَّريقة القديمة - عمود الشِّعر - واستحداثِ فنيات أخرى في نظم الشَّعر، وتقصيد القصائد كالبديع وتجديد المعاني والأساليب، وهذا ما فتح شهيةَ متذوقي الشِّعر فمنهم من مسخ شعرهم ولم يأخذ منه شيء(**) كالآمدي الثَّائر على شعر أبي تمام ، ومنهم من كان «يرى أنَّ الشِّعر فَنٌّ فيجب أن يقاس بمقياس الفنِ والصِّنَاعةِ» كالصولي مثلاً.

والخلاصــة:

أنَّ العرب بسجيتهم وعلى سليقتهم الَّتي جبلوا عليها استطاعوا أن يبلوروا لنا ذوقا شعريًا متميِّزا كان له بالغ الأثر في نقدنا العربي، كما أسّسوا طرقا للكتابات الفنيَّة الَّتي وجب على المبدعين اتباعها حتَّى يؤثروا في قرائهم ويأسروا عقولهم فيتابعون ما كتبوا، ولذلك كانت نصوصهم وإلى الآن من أجود ما كُتب على مرِّ العصور وفي مختلف الفنون ، وهذا دليل على الخبرة النَّقدية والتّفكير الفاحص والممنهج الذي تمتَّع به جيل تلك الفترة، وما زاد تلك التّجربة الذوقيَّة عند العربي انفتاحا في القراءة والتأويل، وانزياحا في الأفكار واختلافاً في الرؤى، وتعميقا في البحث النَّص القرآني المنزَّل ببيانه وبلاغته وفصاحته،

وإليه انصرف البلاغيون والنُّقَّاد في تهذيب أذواقهم والاستمتاع به وعليه اعتلى الذَّوق مكانة خاصَّة في حياةِ العرب، وليس بالغريب أن تكون تلك الأذواق صادرة من عندهم فنحنُ نتوقَّع الكثير من قوم نشؤوا في فترة احتدام الثّقافات واختلاف الألسن، وتهاطل المعارف.

الهوامش

(1) طبقات فحول الشُّعراء. لابن سلام الجمحي. قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، مج 1، ص: 24.

(2) العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده .لابن رشيق القيرواني. تح: محمَّد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، مصر، ط 5، 1401هـ/1981م ،ج 1، ص: 65.

(3) ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح حمدو طماس، دار المعرفة للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط 2، 1426هـ/2005م، ص: 66-67.

(4) العمدة في محاسن الشعر وآدابه. لابن رشيق . ج 1، ص: 50.

(5) ينظر: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده .لابن رشيق القيرواني . تح: محمَّد محيي الدين عبدالحميد، ج 1، ص: 50.

(6) البيان والتبيين ،الجاحظ .تح :عبد السلام هارون ،مكتبة الخانجي للطباعة والنَّشر، القاهرة، ط 7، 1418هـ /1998م، ج 1، ص: 3.

(7) نفسه ،ج 1، ص: 97.

(8) الشّعرية العربية. أدونيس. دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1989م، ص: 6.

(9) زهر الآداب، وثمر الألباب، الحصري القيرواني، أبو اسحق إبراهيم بن علي. تح: علي محمَّد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط 1، القاهرة؛ 1372هـ، 1953م. ج2، ص:927.

(*) أمثال: أبو الفرج الأصفهاني، شوقي ضيف وأدو نيس وغيرهم....

(10) مادة (ن ش د) في المعجم ينظر :أساس البلاغة. الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1424هـ/ 2004م، د.ط، ص: 632.

(11) العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده. لابن رشيق القيرواني. تح: محمَّد محيي الدين عبدالحميد، ج 2، ص: 313.

(12) الشعر والشعراء، لابن قتيبة. تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1369هـ/1950م ، ج 1: ص: 113.

(13) ينظر: الشعر والشعراء. لابن قتيبة. تح: أحمد محمد شاكر، ج 1، ص: 258.

(14) ينظر: الفن ومذاهبه في الشّعر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط الحادية عشر، ص:41.

(15) العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده .لابن رشيق القيرواني. تح: محمّد محي الدين عبدالحميد، ج 1، ص: 05.

(16) الشّعر والإسلام، سامي مكي العاني، عالم المعرفة، الكويت، 1996م، ص: 160.

(17) ينظر: الشعرية العربية. أدونيس، ص: 11.

(18) نقلاً عن كتاب في الشّعر والنقد. منيف موسى. دار الفكر اللبناني، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، 1405هـ/1985م، ص: 21.

(19) السّيرة النّبويّة. ابن هشام، أبو محمّد عبدالله. دار الفكر، القاهرة، (د. تا)، ص:280-281.

(*) أمثال الخليل بن أحمد الفراهيدي والجاحظ وغيرهم.....

(20) طبقات فحول الشُّعراء. لابن سلام الجمحي. قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، ج1، ص: 26.

(21) الشّعرية العربية. أدونيس. دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1989م ، ص: 41.

(22) ينظر: المرجع نفسه، ص: 42.

(23) الشّعرية العربية. أدونيس . ص: 42-43.

(24) النّقد العربي الحديث. هلال، محمّد غنيمي، دار العودة، بيروت، 1987م، ص: 155.

(25) ينظر: في النّقد الأدبي القديم عند العرب. مصطفى عبدالرحمن إبراهيم. مكة للطباعة، 1419هـ/1998م، ص: 29.

(26) نقد الشّعر. قدامة بن جعفر. تح: محمّد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص: 92-93.

(27) ينظر: الشّعر والشُّعراء. لابن قتيبة. تح: أحمد محمد شاكر، ص: 218-219.

(28) النّقد. شوقي ضيف. دار المعارف، القاهرة، الطّبعة الخامسة، ص: 25.

(29) تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع. طه، أحمد إبراهيم. (د.ط)، (د.تا)، ص: 26.

(30) ينظر: النقد. شوقي ضيف، ص : 27.

(31) النقد الأدبي الحديث. محمد غنيمي هلال. ص: 157-158.

(32) نقلاً عن كتاب: في النقد الأدبي القديم عند العرب. مصطفى عبدالرحمن ابراهيم، ص: 95.

(33) الشعر والشعراء . لابن قتيبة . تح :أحمد محمد شاكر، ج 1، ص: 412.

(34) ينظر: في النقد الأدبي القديم عند العرب. مصطفى عبدالرحمن إبراهيم. ص:100.

(35) الموشح. المرزباني، لأبي عبدالله محمد بن عمران. تحقيق: محمد علي البجاوي ، دار النهضة، مصر، ص: 207.

(36) في النقد الأدبي القديم عند العر . مصطفى عبدالرحمن إبراهيم. ص: 116.

(37) النقد الأدبي. أحمد أمين. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1962م، ص: 435.

(38) طبقات فحول الشعراء. الجمحي، محمد بن سلام. قراءة وشرح: محمود محمد شاكر، ج 2، ص: 551.

(39) النقد الأدبي. أحمد أمين. ص: 439.

(40) ينظر: نفسه، 438.

(***) كعمرو بن العلاء ت 154هـ ،الذي يقول: «لقد كثر هذا المحدث وأحسن حتى لقد هممت بروايته». ينظر: الشّعر والشّعراء. لابن قتيبة. تح: أحمد محمد شاكر، ص:63.

الروائح والعطور
في نماذج غزلية من الشعر العربي القديم
قراءة سيميائية

ماجد الجعافرة(*)

المقدمـــة:

تشكلت اللغة الشعرية من معطيات متعددة تستند إلى جماليات تجعلها ذات تأثير فعال في نفسية المتلقي، فقد اتكأ الشعراء على تقنيات تعتمد على إشغال الحواس المتعددة وأصبحت الصورة بأشكالها المختلفة محملة بدلالات مفتوحة لا تقبل تأويلاً واحداً، وإنما يحاول الشاعر أن ينتقي عجينته اللغوية من اللون والشكل والرائحة بحيث يشكل كل عنصر من هذه العناصر لبنة أساسية في تشكيل النص الشعري وفي تولّد الدلالات وتناسلها.

لقد شكل الشعراء لغتهم معتمدين الحواس مرتكزاً للإفصاح عن رؤيتهم للأشياء من حولهم فلم يتعاملوا مع حاسة البصر أو الشم أو السمع تعاملاً بريئاً أي حقيقياً وإنما أخضعوا ذلك لرؤاهم ومنطلقاتهم من أجل أن يجعلوا لغتهم ذات بعد إيجابي من الجوانب النفسية والمعنوية، وستحاول هذه الدراسة أن تقف عند استخدام بعض شعراء الغزل في الشعر العربي القديم للعطور والروائح وأن تدرسها من منظور

(*) جامعة أم القرى - كلية اللغة العربية قسم الدراسات العليا.

سيميائي ، مركزة على أن العلامة تتكون من صورة حسية يتم إدراكها بحاسة من الحواس الخمس: السمع أو البصر أو الشم أو اللمس أو الذوق ، وتتأسس هذه الصورة على ما يتواضع عليه متخاطبان اثنان أو مجموعة من المتخاطبين[1].

ويرى بعض الباحثين أن مصطلح « سيمياء » له أصله العربي في الاشتقاق ، ففي لسان العرب « السّومة والسيمة والسيماء والسيمياء : العلامة ، وسوّم الفرس : جعل عليه السيمة . وقوله عز وجلّ : ﴿**حجارة من طين مسوّمة**﴾ أي معلّمة ببياض وحمرة[2].

والسيمياء والسيميولوجيا والسيميوطيقا: علم يدرس الإشارات اللغويّة وغير اللغويّة ، له أقطابه وأصوله الفكريّة والعلميّة. والعلامة:

«هي شيء ما، ينوب عن شخص ما، أو عن شيء ما »[3] مثل : الصورة تنوب عن صاحبها ، والدخان علامة على وجود نار .

واللغة: منظومة من العلامات تعبّر عن فكر ما، ووظيفة اللسان الأساسية هي التواصل، ولا تختص هذه الوظيفة بالألسنة، وإنما توجد أيضاً في البنيات السيميائية التي تشكلها الأنواع الأخرى غير اللسانية، فالبشر يتواصلون بكل الأشياء الطبيعية والثقافية، ولكن عبر اللغة، وهذا التواصل إما باللسان كما أسلفنا كما هو في الكلام، وبغير اللسان كما في الملصقات الدعائية والإشارات المختلفة[4].

ويحصر العالم الإيطالي (إمبرتو إيكو) أنساق التواصل غير اللسانية بثمانية عشر نوعاً منها: سيميائية الحيوان ، فلبعض الحيوانات أنظمة دلالية للتواصل، صوتية أو حركية. والعلامات الشميّة مثل العطور وهكذا[5].

ويرى رولان بارت: أن العناوين عبارة عن أنظمة دلاليّة سيميائية تحمل في طيّاتها قيماً أخلاقية واجتماعيّة وأيديولوجيّة، ودعمّ رؤيته للسيميولوجيا على أشياء كثيرة، يقول: «يبدو اللباس، السيارة، الطبق

المهيّأ، الإيماءة، الفيلم، الموسيقى، الصور الإشهاريّة «الإعلان»، الأثاث، عنوان الجريدة... إلخ تبدو أشياء متنافرة ما الذي يمكن أن يجمع بينها؟ إنه على الأقل : كونها جميعاً أدلة.. هذه السيّارة تطلعني على الوضع الاجتماعي لصاحبها، وهذا اللباس يطلعني بدقة على مقدار امتثالية لابسه أو شُذوذه.. وكلها قراءات على قدر كبير من الأهميّة في حياتنا. إنها تتضمن قيماً مجتمعيّة، أخلاقيّة، وأيديولوجيّة كثيرة، لابد للإحاطة بها من تفكير منظم ، هذا التفكير هو ما ندعوه هنا على الأقل سيميولوجيا»[6].

والعطور عالم قائم بذاته وهو معطى من معطيات الوجود الإنساني منذ بدء الخليقة وقد ارتبط العطر بالمرأة أكثر من ارتباطه بالرجل في الشعر العربي وذلك لما له من صلة بما تعكسه المرأة، من أبعاد جمالية، فقد وصف الشعراء جسد المرأة وكل ما يتعلق به من لباس وزينة، وكانت العطور سمة بارزة في هذا المجال الأنثوي الذي امتد في بعض الأحيان في أكثر من بيت من الشعر، حتى شكل مع الحواس الأخرى صورة متكاملة للجمال الأنثوي ومن هنا أصبح العطر بأنواعه المختلفة ذا بعد نفسي واجتماعي وثقافي وحضاري مثله في ذلك مثل العلاقة السيميائية. أما البعد النفسي فيرتبط بنفس مستعمل العطر ومشتم رائحته، وردة فعله التي تكون إيجابية في الغالب.

وأما **البعد الاجتماعي**: فهو يصنف مكانة المرأة من خلال عطرها أو حضوره وانتشاره.

وأما **البعد الثقافي**: فيُعنى بالثقافة التي يمتلكها المرسل والمستقبل للعطر، فقد أصبح الناس الآن يصنفون العطور ويتحدثون عنها، ويقولون: عطر باريس، عطر فرنسا، لأن هذا يتعلق بمعرفتهم وثقافاتهم العطرية ، وأما البعد الحضاري : فإنه يدخل في باب الموضة

أو الصرعة وملاحقتها أو مواكبتها، حتى إن المعرفة بنوع العطر أصبح دالاً حضارياً.

ولذلك فإن العطور أصبحت من العلامات الشمية الداخلة في أنظمة التواصل غير اللساني حسب رأي «إمبرتو إيكو» الذي جعل أنظمة التواصل ثمانية عشر نظاماً منها العلامات الشمية كالعطور مثلاً(7).

وقد جعل السيميائيون العلامة في قسمين: العلامة اللغوية، وغير اللغوية، وكلها تدخل في أنظمة التواصل .

فالعطر الذي يدخل في حاسة الشم هو علامة غير لسانية وبناء على ذلك فالعلامة إما أن تكون إشارة أو مؤشراً أو أيقوناً أو رمزاً(8).

ولذلك يعد العطر حسب تصنيف بيرس في تعريفه للأيقون أحد أشكال العلامة، إذ يقول عن الأيقون: يشير هذا المصطلح إلى أحد أشكال العلامة، ويبدو لنا فيه الدال شبيهاً أو محاكياً للمدلول على نحو واضح من حيث المظهر أو الصوت أو اللمس أو المذاق أو الرائحة، أي مماثلاً له في بعض خصائصه ومن هذه الأشكال الأيقونة للعلامة مثلاً: الصور الشخصية (البورتريهات) والرسوم التوضيحية، والنماذج القياسية، والكلمات التي تحاكي في صوتها معناها، والاستعارات اللغوية، والأصوات الواقعية في الموسيقى، والمؤشرات الصوتية في الدراما الإذاعية، وشرط الصوت المدمجة في أفلام السينما فيما يسمى بعملية الدوبلاج، والإيماءات التي تحاكي معاني الكلام(9).

وبناء على ذلك فإن العطر يصبح دالاً على مرجعية نفسية وثقافية واجتماعية وحضارية فهو يحيل إلى مرجعية ويقترب بشكل أو بآخر من مدلوله ولذلك يصبح العطر وسيلة من وسائل التواصل بما يحمله من دلالة معتمداً في ذلك على حاسة الشم إذ إن عملية الشم هي فعلاً عضو يقوم بتوصيل معنى إلى الخلايا العصبية التي تؤوله(10).

واعتماداً على تصنيف «إمبرتو إيكو» فإن هذه القراءة ستحاول أن تقارب العطر بوصفه مرتبطاً بحاسة الشم في نماذج من شعراء الغزل عند الشعراء العرب القدماء.

استخدم الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي العطور والروائح، فقد ذكروا الطيب والمسك والريح والحقة الحميرية والبان والرند والقرنفل وفتيت المسك والعنبر والريحان والعبير وفارة التاجر وغيرها.

وستنقسم هذه المعالجة إلى قسمين: :

الأول: ويتناول سيميائية العطر في البيت المفرد أو ما يمكن تسميته بالصورة المفردة، والثاني: سيميائية العطر في الأبيات الممتدة مما يمكن تسميته بالصورة الممتدة.

سيميائية الصورة المفردة:

يقول عمر بن أبي ربيعة(11):

وبت أناجي النفس أين خباؤها وكيف لما آتي من الأمر مصدر

فدل عليها القلب ريّا عرفتها لها وهوى النفس الذي كاد يظهرُ

تكمن أهمية هذا البيت في تركيزه العميق على كلمة «ريا» التي تتشكل أيقوناتها من خلال الإحاطة على مرجعها أو معرفة الشاعر الأولية لحدود هذه الرائحة باشتغال الحواس وخاصة حاسة الشم ولذلك لم تعد ريا عبارة عن لغة فقط وإنما تحولت إلى حالة ترتبط بالحاسة ارتباطاً لصيقاً، ومن هنا يصبح فشل الشاعر في تحديد المكان الذي تحل به المحبوبة نوعاً من التعمية ولكن هذه التعمية سرعان ما تفك شفراتها من خلال «الريا» التي تتحول من لفظ إلى حاسة، وتصبح عندئذ لفظة «ريا» هي المستند الوحيد للشاعر من أجل تحديد هوية المكان الذي تحل فيه محبوبته ولذلك هنا تدق كلمة «ريا» أبواب قلب الشاعر لتشكل ثنائية قائمة على المثير والاستجابة، فهي التي أثارت

وعي الشاعر وقلبه ، وجعلت هذا القلب يستيقظ من حيرته ليدرك من خلال المعرفة الأولية تلك الرائحة ولكن عند المعاينة الدقيقة للسياق الذي وضعت فيه كلمة «ريا» وربطها به تتشكل الغرابة والدهشة الصادمة في الجمع بين القلب والريا، ولقد خرجت أيقونة ريا التي تحيل على الرائحة في معرفتها الأولى وخبرة المرسل لها، ليكون القلب المفتاح الذي يتعرف من خلال الذات الشاعرة على مكان المحبوبة فبدلاً من أن يقول الشاعر: إن الذي دلني عليها حاسة الشم جعل القلب دليله وهاديه إليها، فهذا الانزياح فيما يعرفه الآخرون من أن «الريا» تدرك بالشم وليس بالقلب استطاع الشاعر أن يسوّغه ويجعله ذا تأثير فاعل، لأن القلب مكمن العاطفة والشعور فكأن الشاعر لم يعرفها بحاسة شمه وإنما عن طريق هذه الحاسة الجديدة والتي ابتدعها مخياله الشعري، وهي القلب على الرغم من أن القلب لا يصنف في دائرة الحواس.

ويقول أيضاً[12]:

سوى أنني قد قلت يا نعم قولة   لها والعتاق الارحبيات تزجر

هنيا لأهل العامرية نشرها الـ   لذيذ وريّاها الذي أتذكر

والريا والنشر يحيلان بشكل جذري وأساسي على حاسة الشم، وتتجلى هنا رؤية الشاعر في تركيزه على الرائحة الطيبة، إذ تصبح الرائحة بالنسبة لأهل العامرية مصدر غبطة لهؤلاء الذين يستمتعون بهذا النشر.

فقد وصف النشر «باللذيذ» ليحيل ذلك إلى مدرك حسي قوي جداً وفي مقابل ذلك فإن الريا التي عرفها لنعم تصبح عندها داخلة في مجال التذكر فالرائحة تستدعي استدعاءً ذهنياً لتخلق جواً من استرجاع التجربة المنصرمة فبدلاً من أن يشم رائحتها يتذكرها. ويصبح السياق غير مألوف عندما يوضع التذكر في مقابل الرائحة عوضاً عن إدراكه بحاسة الشم.

ولذلك تصبح داخلة في إطار المرجعيات الثقافية والنفسية والاجتماعية، فاللباس ونظام الأزياء أو الموضة السائدة في مجتمع ما تشكل علامات وأنظمة علامات تختلف من مجتمع إلى آخر: آداب التحية في اليابان ، علاقات الزواج وتقاليده، نظام الطبخ وإشارات المرور كل هذا يشكل علامات وإشارات ودلالات(13).

ويقول العباس بن الأحنف ذاكراً الرياحين(14):

يشم ندامـاي الرياحين بينهم وذكرك رياحني إذا دارت الكاس

تكتسب كلمة «الرياحين» في هذا البيت دلالتين مختلفتين فالأولى: إن الرياحين الأولى جاءت في سياق الحديث عن الندامى الذين يستمتعون بها أما الثانية: فإنها تحتل حيزاً من الذكرى ولذلك تتولد بنفس الشاعر أحاسيس تقوم على استدعاء الرائحة التي لم يعد قادراً على امتلاكها. وريحان العباس مختلف عن رياحين الصحب أو الندامى.

وفي هذا إشارة إلى أن الرائحة لم تعد شيئاً حسياً فقط وإنما أصبحت عند العباس إشارة إلى التذكر فهي علامة ذهنية أي أنها تتحول من الحسية إلى الذهنية ، ومعنى هذا أن الرياحين تحولت إلى أيقونة خاصة عند الشاعر تختلف باختلاف المواقف والرؤى.

ويقول العباس في وصف محبوبته(15):

خـود كـان بـريـقـهـا مـسـكـاً يـفـوح لـدى كـراهـا

لقد استدعى ذِكر الريق الرائحة قبل أن يستدعي حاسة الذوق، أن كلمة المسك تتحول إلى إشارة ذات بعد جمالي يستثير الأحاسيس الكامنة في أعماق الشاعر، لأن المسك الذي يفوح يكثف المشاعر ويجعلها ذات نزوع استدعاه الحضور الفاعل للرائحة التي تفوح، فرائحة المسك إشارة تتولد عنها دلالات جمالية ونفسية بالإضافة إلى الأحاسيس الغرائزية التي تثيرها هذه الرائحة، إذ إنها تتحول من دلالة حرفية إلى دلالة نفسية وجمالية ذات بعد حسي وهنا يتحول المسك إلى

أيقونة شمية وله أبعاده الإيحائية، إذ إن الغاية من استحداث الأيقونة في السيميائية هي التمكن من استحضار شيء بعيد أو غائب أو متعذر بما يشبهه نظراً وذوقاً وشماً وسمعاً ولمساً(16).

ويقول أيضاً(17):

وإنــــك لــو تـطـئـيـن الــتـراب لكان الـترابُ في الطيب طيبا

تشكل كلمة الطيب إيحاءات ضمن السياق الشعري لهذا البيت، إذ تتخلق دلالته عبر الانتشار والتحول والإشعاع، فإذا ما وطئت محبوبته التراب فإنها قادرة على أن تجعله ذا رائحة، يكتسب شيئاً من صفاتها ومكنوناتها، فالتراب يتحول إلى طيب، وأن ما لا يمتلك الطيب يصبح طيباً، إن رؤية الشاعر قد قادته إلى ترجمة مشاعره عبر كلمات تتحول إلى أيقونات ممثلة بدلالات كثرة.

ويقول أيضاً(18):

وجدالناس ساطع المسك من دجـ ـلـه قـد أوسـع الـمشـارع طيبا

فـهـم يـعـجـبـون مـنـهـا ولا يـد رون أن قـدَ حَللْت منها قريبا

يتحول المسك هنا إلى شعاع يملا دجلة طيباً وإذا كان الناس الآخرون يجهلون مصدر الرائحة الزكية، أو مصدر الإشعاع المسكي فإن العباس كان يدرك أن ثمة سراً مخفياً لا يعرف ذلك إلا هو. إنها المحبوبة التي تحول عطرُها إلى أيقونة تستدعي بوساطة حاسة الشم لكن الحواس تختلف في تفسير أو تأويل هذه الرائحة، بينما كان العباس يعرف مصدرها كان الآخرون مندهشين، مصابين بالدهشة والصدمة لا يعرفون منبع ذلك الإشعاع المسكي الغريب الذي أرج المكان ولذلك يمكن التدليل عن ذلك من خلال الخطاطة الآتية:

الشاعر	أيقونة	الآخرون
يدري	المسك	لا يدرون
	دجلة	

إن أيقونة المسك هنا لا تخص الآخرين وإنما تخص الشاعر ولذلك تصبح هذه الأيقونة خاصية ملازمة لوعي الشاعر يدركها إدراكاً مختلفاً عن إدراك الآخرين لها. ومن هنا تنتفي عن الشاعر الصدمة والدهشة التي أخذ بها الآخرون، إذ إن العلم بالشيء لا يدهش لأنه مألوف، أما عندما يكون مجهولاً فتتولد الغرابة والدهشة ، ولذلك فإن المسك هنا ذو تأثير على الحاسة الشمية ويغدو حضوره مهيمناً.

ومن هنا فإن « سيمياء النص علامة تقف وراء المؤدي المباشر له وهي ذات مدلول اجتماعي أو نفسي أو تاريخي أو حضاري أو ثقافي أو ثقافي أو هي تلك جميعاً أو بعض منها ، وعلى قدر ارتباط القارئ من النص تفصح العلامة عن معانيها ودلالتها »[19].

ويقول جميل بثينة[20]:

تــأرَّج بالمسك الأحــم ثيابها إذا عرقت فيها وبالعنبر الورد

تأخذ عبارة « المسك الأحم » و«العنبر الورد» دلالات جديدة في سياقها، إذ إن الشاعر يتحدث عن الرائحة من خلال استحضار أيقونتي المسك والعنبر، وقد جعلهما مرتبطتين بالثياب، فالثياب يمكن أن تحمل هي الأخرى دلالة سيميائية من خلال ارتباطها الأساس بالرائحة التي يركز عليها الشاعر.

إن استحضار العرق هنا استحضار جديد إذ إنه تحول إلى مسك وعنبر ، فإذا كانت الرائحة الجميلة تشكل صورة أيقونية فإن الرائحة الكريهة تشكل أيقونة ذات بعد قبيح ، ولكن العرق في هذا السياق يتحول عند الشاعر إلى أيقونة ذات بعد جمالي فالرائحة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالموقف النفسي أو الحالة النفسية للشاعر الذي يرى الأشياء رؤية تخالف المألوف والمعهود.

ويقول مجنون ليلى[21]:

أحــنُّ إلــى نجد وطيب ترابه وأرواحهِ إن كان نجدٌ على العهد

يمتلك المكان عند المجنون دلالات عميقة، لأنه يرتبط بنفسيته ارتباطاً عميقاً، لأن المكان هنا يستدعي لحظات الماضي الجميل، فتراب نجد يصبح ذا عطر جميل فواح ، لكن الشاعر يجعل هذه الرائحة مشروطة بالبقاء على العهد، إن الطيب هنا لا يمتلك ارتباطاً مباشراً بالإنسان وإنما يمتلك دلالة مرتبطة بالمكان الذي يتصف به الشاعر، فالطيب يتعلق هنا بالتراب الذي يصبح ذا رائحة جميلة.

الصورة الممتدّة:

تتشكل هذه الصورة من عدة أبيات ترتسم فيها الأيقونة على شكل موسَّع ومُعمَّق ، ومثال ذلك قول كثير عزة[22]:

فما روضة بالحزن طيبة الزرع يمجّ الندى جثجاثُها وعرارُها

بمنخرق من بطن واد كأنما تلاقت به عطّارة وتجارُها

أفيد عليها المسك حتى كأنما لطيمةُ داريّ تفتق فأرُها

بأطيب من أردان عزّة موهناً وقد أُوقدت بالمندل الرطبِ نارُها

تتشكل هذه اللوحة من مجموعة من العناصر لتجعل الروضة ضمن إطار متكامل، فالروضة هي المكان التي يجتمع فيه الزرع بما فيها من نباتات عطرية ذات روائح فواحة، وجعل هذه الروضة في مكان متسع بغية انتشار الرائحة، وينضاف إلى ذلك عناصر جديدة مثل تجار العطور والمسك المسحوق المميز المنسوب إلى دارين.

إن هذه الأيقونة ذات العناصر المتعددة قد تشكلت بصورة مدهشة قريبة من النموذج المثال، ولكن هذا النموذج ولّد نموذجاً آخر يتفوق عليه ويتجاوزه فإذا كان هذا النموذج مدهشاً فقد تمكن الشاعر من خلق النموذج الأكثر تفوقاً عندما أثبت أن أردان عزة أكثر طيباً من تلك الروضة، وقد وسّع الشاعر من إطار الصورة المرتبطة بعزَّة عندما جعل نارها توقد من أعواد الطيب المتمثل في المندل الرطب.

إن توسيع الصورة ومدها في البيت الأخير يجعل خاصية الانتشار للأيقونة المتكاملة في الأبيات السابقة معادلاً لانتشار رائحة أردان عزة وهي توقد النار في أعواد الطيب. وهنا تتجلى صورة العطر الفواح بعناصرها المختلفة التي ابتدعها خيال الشاعر، من خلال اتكائه على التشبيه الدائري الذي يبدأ بالنفي ويختتم بأفعل التفضيل.

ويقول العباس بن الأحنف[23]:

أرسلت باللبان قد مضغته — فوق تفاحة على ريحان

بمسواكها الذي اختاره اللـ — ـه لفيها من أطيب الأغصان

فكأني وجدت ريحاً من الفر — دوس فاحت من ريح ذاك اللبّان

وكأن المِسْواكَ مسواكَ فوزٍ — اَخلص النّبتَ في رياض الجنان

أيُّ شيءٍ أطيبُ من شيـ — ـءٍ سَقَتْهُ من ريقها فسقاني

تتكون هذه اللوحة من عناصر كثيرة تمثلت باللبان والتفاح والريحان والمسواك ، والريق وتتشابك هذه العناصر مؤلفة دلالات تشي بالرائحة، وعبر هذا التشابك تطل دلالات جديدة تمتلكها العناصر في تمثيلها للرائحة ودلالاتها المختلفة.

وقد عمق الشاعر دلالات هذه العناصر لتكتسب دلالات أساسية يخرج بها عن حقيقتها، إذ إن المسواك اختير بعناية إلاهية خَصَّ به سبحانه المحبوبة، وحتى يضفي طابع القدسية على عناصر هذه اللوحة فإنه جعل اللبان من الفردوس لما يمتلك دلالات عميقة متجذرة في وعي الشاعر وإدراكه للأشياء.

لذلك يخرج المجال من إطاره الدنيوي إلى إطاره الأخروي المتكامل الذي لا نظير له، إن ذكر الشاعر للفردوس والجنان يعني إضفاء صفة التميز والقدسية والطهر لما تمتلكه محبوبتُه، ومن هنا فإن الروائح

تملك دلالات جديدة أسبغها الشاعر عليها من أجل أن يعبر عن رؤيته للمحبوبة من خلال ارتكازه على الرائحة.

ويقول كثير عزّة(24):

وللعبير على أصداغها عبق كأنه بجنون المحجر العلق

تأرّج الحي إذ مرت بظَعْنِهِمُ ليلى ونمّ عليها العنبر العَبِق

تتشكل هذه الصورة من العبير والعبق والعلق ، وتمتلك هذه الدوال خاصيتي الفاعلية والانتشار، فلم تعد الرائحة شيئاً عادياً وإنما تملك فاعلية ودلالة تتمثل في كلمة تأرج الذي وردت في البيت الثاني وأصبح العطر غير خاص لمحبوبة الشاعر، وإنما امتلك فاعلية الانتشار ليغطي الحي بأكمله، ويتحول العطر أو الرائحة هنا إلى دلالة تشي بحضور المحبوبة، إذ إنه يتحول إلى إشارة أو علاقة تتحدد من خلالها هوية المحبوب، إذ إن عطرها كان مشهوراً ومعروفاً، لأنه يمتلك خصوصية يميزها عن الآخرين، وفي هذا السياق لا تتحول الرائحة إلى أيقونة تستثير الوعي فقط وإنما تسعى إلى تحديد هوية المحبوبة، وهنا تصبح هذه الدلالة ليست كاملة في الخاصة الشمية فقط، وإنما في تباهي الشاعر في امتلاكه لمثل هذه المحبوبة .

إن خاصية الانتشار التي يتصف بها عطر محبوبته وعبقها يتكرس في كلمة «تأرج» التي تشير إلى هذه الخاصية بشكل أساسي، وبالإضافة إلى ذلك فإن الشاعر جعل معرفة القوم لليلى ليس من خلال حاسة البصر وإنما من خلال حاسة الشم، فالعطر أو الرائحة هنا يمتلك مقومات فاعلة إذ إنها تتحول إلى سيمياء يقوم على حاسة الشم التي تستدعي الأحاسيس وتوقظها.

ويقول جميل(25):

تمنيت منها نظرة وهي واقف تريك نقيا واضح الثغر أشنبا

كأن غريضاً من فضيض غمامة هزيم الذي تمرى له الريح هيدبا

يصفّق بالمسك الذكي رضابه إذا النجم من بعد الهدوء تصوّبا

تركز هذه الصورة على نقاء الفم وطيب رائحته في وقت تتغير فيه رائحة الأفواه وذلك في آخر الليل حين تنحدر النجوم للأفول ، في هذا الوقت تبدي المحبوبة ثغراً نقياً بريق عذبة عذوبة ذلك الماء النقي الصافي المتساقط من السحاب ، إنه مزج لحاستي الذوق مع الشم في آن ، فالرضاب مزيج من طيب الرائحة مع لذة الطعم .

لقد أصبحت الحواس ذات اشتغال سيميائي، تمتلك بعداً دلالياً عميقاً وموحياً، إذ إن الروائح هنا تحمل بعدين اتصاليين: اتصال من خلال اللفظ واتصال من خلال الحاسة «إذ جرى تصنيف الاتصال غير اللفظي إلى سبعة أنساق » الروائح ، الملابس، الأشياء المصنعة الخاصة بكل ما يكمل الجسد من زينة ولوازم وأقنعة ولباس وغيرها، الأصوات غير اللفظية ، علاقة القرب والبعد، حركة الجسد ولغة الزمن[26].

ويقول المجنون[27]:

وما قهوة صهباء في متمنّع بحوران يعلو حين فضّت شرارها

بها محصنات حولها هن مثلها عواتق أرجاها لبيع تجارها

بأطيب من فيها ولا المسك بلّه من الليل أروى ديمة وقطارها

إن عناصر هذه الصورة تتمثل في الخمر المعتقة والغالية التي يضن بها صاحبها ، والعنصر الثاني هو المسك الفواح وقد وقف الشاعر عند هذه الخمر الغريبة التي تخرج عند الافتضاض شرراً وناراً يتطاير في الهواء من قوة ونفاذ رائحتها وأحداث التأثير والفاعلية ، والمسك الذي بل بقطر السحاب المتساقط فتضوّعت رائحته في الأرجاء، إن رائحة فمها لأطيب وألذ منهما.

وتتجسد هنا عناصر التفوق لدى المحبوبة في أن رائحة فمها ومذاقه يتفوقان على الخمرة ورائحة المسك، ومن هنا يصبح المسك إشارة أقل فاعلية من طعم ريق المحبوبة.

إن الحواس التي تشتغل في هذه الأبيات، فتبرز مدى الفاعلية أو التأثير الذي تتملكه محبوبة الشاعر في نفسه، الذي يجعلها تنماز عن الأشياء الجميلة في مذاق ريقها ورائحته.

إن رائحة المسك تتحول إلى علامة مهمة تشتغل في سياق الأبيات التي وردت فيها ولذلك فإن الرائحة تصبح علامة نوعية ذات دلالة مهمة، «فالعلامة تلعب دوراً مهماً مثل : نبرة الصوت أو رائحة العطر الذي يستخدمه شخص ما»(28).

ويقول عمر بن أبي ربيعة(29):

غصبتني مَجّاجَةُ المسك نفسي   فسلوها ماذا أحلّ اغتصابي

قلّدوها من القَرَنْفُلِ والدُّرِّ   سخاباً واهاً له من سخاب

إن الرائحة هنا تخرج عن المألوف، فإذا هي تقوم بدور أساس في عملية الاغتصاب، فهي المسؤولة عن إيقاع الشاعر في شرك هذه العملية، وتدل على الفاعلية والتأثير القوي لفعل الرائحة التي تنتشر في كل مكان وتحدث ذلك التأثير عبر صيغة المبالغة «مجّاجة».

إن الاغتصاب عملية محرمة يقوم بها العطر ذو الرائحة النافذة، والتساؤل من أحل لها ذلك ونقلها من دائرة المحرم إلى دائرة الحلال، إنه ولاشك عطرها ومسكها الفواح الذي يقوم بعملية التحليل والتحريم.

لقد امتلك المسك سلطاناً قوياً خلخل أركان الشاعر وجعله منقاداً ومستسلماً للرائحة الجميلة ، وكأنه بذلك يعني انقياده واستسلامه لهذه الرائحة، فالمسك والقرنفل شكلا قلادة في عنق المحبوبة وأصبح تلقي الشاعر للعطر والجمال تلقياً يتمثل في الإعجاب والاستسلام والاعتراف بفاعلية الجمال.

ويقول العباس بن الأحنف[30]:

جرى السّيل فاستبكانيَ السيلُ إذ جرى وفاضتْ له من مقلتيّ سُروبُ

وما ذاك إلا حيثُ أيقنتُ أنّه يمرّ بوادٍ أنت فيه قريبُ

يكون أجاجاً دونَكُمْ فإذا انتهى إليكم تلقّى طيبَكُم فيطيبُ

تتمثل هذه اللوحة في استدعاء الطيب المتمثلة في السيل، الذي جرى ورافقه سيل آخر يتمثل في دموع الشاعر التي جرت جداول وصفوفاً من الدمع، وأن استحضار الدمع لمعرفة الشاعر اليقينية أن السيل سيمر بالقرب من الدار التي تسكنها محبوبته.

ويحاول الشاعر أن يجعل المحبوبة تغير من ماهيات الأشياء وخصائصها عندما يستطيع طيب المحبوبة ورائحتها الزكية أن تحول الماء الأجاج إلى عذب صاف وخالص.

إن الطيب هنا لا يمتلك دلالة مباشرة فقط تتمثل بالرائحة فقط، وإنما يمتلك فاعلية ذات تأثير خارق في كونه يغير من طبائع الأشياء وذلك بما يمتلكه من سحر يتولد من سحر المحبوبة وعطرها وجمالها.

إن أيقونة الطيب لا تؤثر في الإنسان فقط، وإنما تؤثر في الطبيعة وتغير من خصائصها وصفاتها.

تجسد أيقونة الطيب هنا بعداً جمالياً ونفسياً، إذ إنها تتحول إلى إشارة ذات قدرة على أن تجسد البعد النفسي للشاعر والأثر الجمالي للمحبوبة. إن الطيب يتحول هنا إلى سحر خارق لأنه يرسم عالماً جديداً يتمثل في التحول من الأجاج إلى العذوبة.

إذ إن طيب المحبوبة قادر على إزاحة الشيء السلبي إلى الشيء الإيجابي ، ومن هنا تصبح دراسة العطور على أنها علامات ذات أبعاد دلالية مهمة إذ «إن دراسة الطقوس والعادات والتقاليد وغيرها بوصفها إشارات تساعدنا – على ما أعتقد – على إلقاء ضوء جديد على هذه

الحقائق وإبراز الحاجة إلى ضم هذه الأمور إلى علم العلامات وتفسيره طبقاً لقواعده»(31).

ومن هنا فإن دراسة العطر في النص الشعري تدخل في سياق التواصل الثقافي والاجتماعي والنفسي، لأنه يصبح محملاً بدلالات ذات أبعاد قائمة على الاستحضار الحسي والذهني عند المرسل والمتلقي على حد سواء.

الهوامش

(1) بشير إبربر، السيمياء وتبليغ النص الأدبي ، السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية، 1959م، الجزائر، منشورات جامعة عنابة، الجزائر، ص 12.

(2) انظر : بسام قطوس، سيمياء العنوان ، مكتبة الكتاني، إربد - الأردن، 2001م، ص 25.

(3) السيميائية: الأصول والقواعد والتاريخ، تأليف: آن إينو وآخرين، ترجمة: رشيد بن مالك، ومراجعة وتقديم: عز الدين المناصحة، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط 1، 1428هـ / 2008م، ص 31.

(4) انظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان ص 22، والسيميائية: الأصول والقواعد والتاريخ، ص 34، 35.

(5) السيميائية: الأصول والقواعد والتاريخ ، ص 45، 46.

(6) رولان بارت، المغامرة السيميولوجيّة، ترجمة: عبدالرحيم حزل، مراكش، 1993م، ص25، نقلاً عن بسام قطوس ، سيمياء العنوان ص 37.

(7) بلواهم محمد، علم العلامات والنص الأدبي، سلطة القارئ، أعمال معهد اللغة العربية، 1959م، الجزائر، منشورات جامعة عنابة، الجزائر، ص 41.

(8) حبيب مؤنسي، القراءة والحداثة، مكاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص 236-238.

(9) دانيال تساندلر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، ترجمة: أ.د/ شاكر عبدالحميد، ص 81.

(10) أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987م، ص20.

(11) شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، الطبعة الثانية، 1983م، ص 101.

(12) شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص 101.

(13) ميشال إريفيه، جان كلود جيرو، لوي بانبية، جوزيف كوريتس، السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة: د. رشيد بم مالك، مراجعة وتقديم: د. عز الدين المناصرة، 2002م ، ص 21.

(14) ديوان العباس بن الأحنف، دار صادر، بيروت، 1978م ، ص 45.

(15) ديوان العباس، ص 316.

(16) عبدالملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب العربي مجلة علامات، الجزء الخامس، المجلد الثاني، 1993، ص 163.

(17) ديوان العباس، ص 66.

(18) المصدر السابق، ص 166.

(19) جاهمي محمد، النص الأدبي سيماه وسيماؤه، محاضرات الملتقى الثالث، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 2004م، ص 337.

(20) ديوان جميل بثينة ، تحقيق: د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى، 1992م، ص 174.

(21) ديوان العذريين ، شرح : د. يوسف عيد، دار الجيل - بيروت، الطبعة الأولى، 1992م، ص 232.

(22) ديوان كثير عزة، شرحه: عدنان زكي درويش، دار صادر - بيروت، الطبعة الأولى، 1994م، ص 147.

(23) ديوان العباس، ص 292.

(24) ديوان كثير، ص 179.

(25) انظر: ديوان العذريين، ص 27.

(26) رئيف كرم، السيبولوجيا والتجريب المسرحي، مجلة عالم الفكر، المجلد الرابع والعشرون، العدد الثالث : يناير / مارس 1996م، ص 240.

(27) ديوان المجنون، جمع وتحقيق: عبدالستار - فراج ، مكتبة مصر - القاهرة، ص 25.

(28) أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميولوجيا، إشراف: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1985م، ص 185.

(29) شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص 431.

(30) ديوان العباس بن الأحنف ، ص 45.

(31) فردينان دي سوسير: علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، 1985م، ص 34.

أنِ الثنائية الوضع ووقوعها شرطية

همزة الاستفهام:
أحكامها ودخولها على أداة الشرط في القرآن الكريم

مصطفى فؤاد أحمد(*)

المقدمـــة:

الحمد لله حمداً حمداً، والصلاة والسلام على نبيه وعبده، وبعدُ: فقد اختلفت النحاة في وقوع (أنِ) الثنائية الوضع شرطية، فأجاز ذلك قوم، ومنعه آخرون، فأردت في هذا البحث أنْ أجمع ما قيل في هذه المسألة، وأنْ أرجح ما يظهر لي صوابه، والله الموفق.

أوجه (أنْ)

تأتي (أنْ) بفتح الهمزة وسُكون النون اسماً وحرفاً .

أولاً: أن الاسمية

ذكر بعض[1] النحويين أن (أنْ) تكون اسماً ضميراً في موضعين؛ أحدهما: في قولهم: أنْ فعلْتُ، بمعنى: أنا فعلْتُ، وهي إحدى لغات (أنا)، حكاها قُطرب[2]، والثاني: في (أنْتَ) وأخواته في مذهب البصريين، فـ(أنْ) عندَهم اسم، والتاءُ حرفُ خطاب[3].

(*) أستاذ مشارك بكلية اللغة العربية في جامعة أم القرى.

ومَنع الإرْبلّي[4] اسمية (أَنْ) بسكون النون، وذَكر أنّ (أَنْ) لا تكون اسماً إلا مبنيةً على الفتح ، وأنها لا تُسَكَّن إلا عند اتصالها بتاء الخطاب لشدة الامتزاج بينَ الكلمتَين، فسكونُها - عندَه - عارضٌ غير معتَدّ به ، وهو محجوجٌ بما تقدّم مِن حكاية قُطرب.

ثانياً: أنِ الحرفية

أورد بعض النحاة لـ (أَنِ) الحرفية عدة أوجه:

أحدها: المصدرية، وهي حينئذ موصول حرفي، كـ (أنّ وما وكي ولو)، وتكون هي وما وُصلت به في معنى المصدر، كقولك: أريدُ أنْ تقومَ. أي: أريدُ قيامك.

وتُوصَل بالفعل الماضي[5] ونازع فيه ابن طاهر[6]، وتبعه طائفة منهم الدماميني[7]، وردّ عليه ابن هشام[8]، وبالمستقبل لا الحال[9] وتدخل على الأمر عند سيبويه[10] وأكثر النحاة[11]، واستدل سيبويه على ذلك بدخول حرف الجرّ عليها، قال: «وأما قوله: كتبتُ إليه بأنْ افْعلْ، وأمرْتُه أنْ قُمْ ، فيكون على وجهين: على أنْ تكون أنِ التي تنْصب الأفعال... والدليل على أنها تكون أنِ التي تنصب أنك تُدخِل الباء، فتقول: أوعزْتُ إليه بأنْ افْعل..»[12].

وضَعّف المانعون - منهم الرضي[13]، والدماميني[14] - وصْلَها بالأمْر بأشياء منها[15]:

أولاً : أن تقديرها مع الفعل بالمصدر يُفَوّت معنى الأمر .

ثانياً : أن (يُعْجِبُني أنْ قُمْ)، و(كرِهتُ أنْ قُمْ) لم يَرِد منه شيءٌ في كلام العرب، ولو كان وَصْل أنِ المصدرية بالأمر جائزاً لورد كما ورد مع الماضي والمضارع.

ثالثاً : أنّ لو كان وصْلها بالأمر جائزاً لجاز ذلك في صلة أنّ المشددة و(ما) و(كي) و(لو)، وذلك غير جائز باتفاق.

وأجابوا عمّا استُدل به على وصْلها بالأمر بأنّ أنْ فيه تفسيرية[16]، وأما ما حكاه سيبويه من قولهم: كتبْتُ إليه بأنْ قُمْ . فقال بعضهم: الباء زائدة[17]، وَضُعّف بأن حرف الجر زائداً كان أو غير زائد لا يدْخُل إلا على (اسم) أو ما في تأويله[18]، وقيل : أنْ زائدة[19]. ورُد بأن الأصل عدم الزيادة[20].

وعندي أن (أنِ) المصدرية - كما ذهب سيبويه وغيره - تدخُل على الأمر، وأما قولهم : إن تقدير (أنْ) معَ الفعْل بالمصدر يُفوّت معنى الأمر. فجوابه - كما قيل - أن فوات معنى الأمرية في الموصولة بالأمر عند التقدير بالمصدر كفوات معنى المضي والاستقبال في الموصولة بالماضي والمضارع عند التقدير المذكور[21].

وأما امتناع نحو: أعجَبني أنْ قُم ، وكرهْتُ أنْ قُم، فالجواب عنه - كما ذُكر - أنّه إنما امتنع لأنه لا معنى لتعليق الإعجاب والكراهية بالإنشاء، لا لما ذُكر مِن أن المصدرية لأبُدَّ مِن صحة وقوعها مع صلتها فاعلاً أو مفعولاً[22].

هذا، وقد صرح ابن هشام بمَنْ منع وقوع فعل الأمر بعدَ أنِ المصدرية، فقال: و«المخالف في ذلك أبو حيان، زعم أنها لا تُوصل به، وأن كل شيء سُمع مِن ذلك فـ (أنْ) فيه تفسيرية، واستَدل بدليلَيْن...»[23].

وكلام ابن هشام هذا غير دقيق من وجهين:

أحدهما: أن أبا حيان مسبوق إلى هذه المخالفة، سبقه إليها الرضي، فقد قال: «والمصدر المؤوّل به أنْ مع الأمر لا يفيد معنى الأمر... ويَتبيّن بهذا أنَّ صلة أنْ لا تكون أمراً، ولا نهياً خلافاً لما ذهب إليه سيبويه وأبو علي»[24].

الوجه الآخر : أن المتتبع كلام أبي حيان في البحر المحيط يجد أن له في هذه المسألة رأيَين[25] : رأياً مخالفاً، وهو ما ذَكره ابن هشام، ورأياً موافقاً، فمِنَ الأول ما ذكره عند قوله تعالى : ﴿**أَن طَهِّرَا**﴾[26] وهو قوله: «يُحتمل أنْ تكون (أنْ) تفسيرية .. ويحتمل أن تكون مصدرية.. وقد تقدم لنا الكلام مرّة في وصل (أنْ) بفعل الأمر، وأنه نَصّ على ذلك سيبويه وغيره، وفي ذلك نظر، لأن جميع ما ذُكر مِن ذلك محتمل ، ولا أحفظ من كلامهم: عجبتُ مِن أنِ اضْربْ زيداً، ولا: يعجبني أنِ اضْربْ زيداً، فتُوصَل بالأمر، ولأن انسباك المصدر يحيل معنى الأمر.. »[27].

ومِنَ الثاني، وهو ما وافق فيه سيبويه ما ذكره عند قوله تعالى: ﴿**وَأَنِ احْكُمْ بَيْنَهُم بِمَآ أَنزَلَ اللهُ**﴾[28] حين قال: «ذكروا في إعرابه وجوهاً، والذي نختار أنْ يكون في موضع رفع على أنه مبتدأ محذوف الخبر مؤخراً، والتقدير: وحُكْمك بما أنزل الله أمْرنا»[29]. وكذا عند قوله تعالى: ﴿**أَنْ أَنذِرِ النَّاسَ**﴾[30] إذ قال: «(أنْ) تفسيرية، أو مصدرية مخففة منَ الثقيلة... ويجوز أنْ تكون المصدرية الثنائية الوضع، لا المخففة منَ الثقيلة، لأنها توصَل بالماضي والمضارع والأمر، فوُصلت هنا بالأمر، وينسبك منها معه مصدر تقديره: بإنذار الناس، وهذا الوجه أولى...»[31] ثم إنّ ترجيحه (أنِ) المصدرية في الآيتين السابقتين مع وقوع فعل الأمر بعدها، وذلك قوله: «والذي نختار...» وقوله: «وهذا الوجه أولى...» لدليل على أنه رجع عن رأيه المخالف واستقر رأيه على الموافقة، والله تعالى أعلم.

الوجه الثاني: أنْ تكون مخففة منَ الثقيلة[32]، نحو قوله تعالى: ﴿**وَأَن لَّيْسَ لِلإِنسَانِ إِلَّا مَا سَعَى**﴾[33]، وهذه مصدرية كالثقيلة، وتعمل عملَها، وتقَع بعد فعل اليقين والتقرير، أو منزَّل منزلَته، ويُضمر اسمها، ويكون ضمير الشأن[34]، وقد يَثْبت، وهو غير ذلك[35].

الوجه الثالث: أنْ تكون تفسيرية، وهي التي بمعنى (أيْ)، نحو قوله تعالى: ﴿وَانطَلَقَ الْمَلأُ مِنْهُمْ أَنِ امْشُواْ﴾[36]، والمعنى: أي: امْشوا، واشتُرط لـ (أنْ) هذه شروط اختُلف فيها منها:

1 - أنْ تُسبق بجملة[37] فيها معنى القول[38]، لا صريحه، كالآية السابقة، وأجاز بعضهم - كالزجاج[39] وابن عصفور[40] - مجيئها بعد صريح القول.

2 - أنْ تليها جملة[41] فعلية أو اسمية، نحو: أرْسِلْ إليه أنْ ما أنتَ وذا[42]؟ ، وخصَّها بعضهم بالأمر[43].

3 - ألّا تُسبق بحرف جرّ، نحو: كتبْتُ إليه بأنْ قُم[44].

وأنكر الكوفيون (أنِ) التفسيرية، وجعلوها الناصبة للفعل[45]، وممّن تابعهم على ذلك ابن هشام، واستَدل على ما ذهب بأنّ (قُمْ) في قولهم: كتبت إليه أنْ قُمْ، ليس (كتبتُ) نَفْسها كما كان الذهب في قولهم: هذا عَسْجَد. أي: ذهب نفْسَ العسجد، قال: «ولهذا لو جِئتَ بأيْ مكان (أنْ) في المثال لم تجِده مقبولاً في الطبع»[46].

ورد الدماميني كلام ابن هشام بأنّ (قُم) في المثال المذكور ليس تفسيراً لـ (كتبْتُ) نفسه، بل هو تفسير لمتعلّق (كتبت)، وهو المكتوب، و(قُم) هو ذاك المكتوب نفْسه[47]، وأوافق الدماميني في رده ، لأن (أنِ) التفسيرية - كما ذكر الرضي[48] - لا تفسّر إلا مفعولاً مقدراً، نحو قوله تعالى : ﴿وَنَادَيْنَاهُ أَن يَا إِبْرَاهِيمُ﴾[49] أي: ناديناه بشيء هو قولنا : يا إبراهيم، وكذلك قولهم: كتبت إليه أنْ قمْ، أي: كتبت إليه شيئاً هو (قُم)، وقد يُفسّر (أنْ) مفعولاً به ظاهراً، كما في قوله تعالى: ﴿إِذْ أَوْحَيْنَآ إِلَى أُمِّكَ مَا يُوحَى أَنِ اقْذِفِيهِ﴾[50] وهو (ما)[51]، والله تعالى أعلم.

الوجه الرابع: أنْ تكون زائدة به للتوكيد وقد ذكر النحاة لذلك مواضع منها:

1 – أن تقع بعد لَمّا الحينية[52]، كما في قوله سبحانه: ﴿فَلَمَّآ أَن جَآءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ﴾[53].

2 – أن تقع بين (لو) وفعل القسَم[54]، نحو قولهم: أمَا والله أنْ لو فعلتَ لأكرمْتُك، وذكر الأخفش – وتبعه المالقي[55] – أنها تزاد قبل (لو)، وأطلق، وجَعل منه قولهم: أنْ لو جئتَني كان خيراً لك[56].

والصحيح أنها[57] أنِ[58] المخففة منَ الثقيلة.

وذهب سيبويه، وغيره إلى أنّ (أنِ) التي بين القسَم و(لو) حرف جيء به لربط الجواب بالقسَم كما أن اللام موطّئة قبل (إنْ) وسائر كلمات الشرط، وضعفه ابن هشام بأن الأكثر ترْك (أنْ)، وليس هذا شأن الحروف الرابطة[59]، وأُورد عليه اللام الداخلة على جواب (لو) المنفي، وهي منَ الحروف الرابطة، وترْكها هو الأكثر[60]، نحو قوله تعالى: ﴿وَلَوْ شَآءَ رَبُّكَ مَا فَعَلُوهُ﴾[61].

3 – أن تأتي مفعول ما هو بمعنى القول، نحو: أمَرَه أنْ قُم، قال الرضي: ولا منْع لو ارتكب مرتكب أنّ المسماة بالمفسرة زائدة في مفعول ما هو بمعنى القول، فمعنى (أمَرَه أنْ قم) أي: قال له: قُم، بتأويل (أمَرَ) بـ(قال)، أو بتقدير (قال) بعده[62].

4 – ما في نحو: كتبْتُ إليه بأنْ قُم، فـ (أنْ) فيه زائدة عند الرضي[63] – وتبعه الدماميني[64] – كراهة دخول الجار على ظاهر الفعل.

5 – أن تقع بعد حتّى، وهو مطّرد عند أبي حيان[65].

6 – أن ترد بين الكاف ومخفوضها[66]، وهو نادر[67]، وقيل[68]: شاذ، وقيل[69]: ضرورة.

7 - وقوعها بعدَ (إذا)[70]، مثل: آتيك إذا أنْ تقوم.

8 - أن تُزاد في الإنكار، نحو: أنا أنيه، قاله الرضي[71].

9 - بعد (كي) ضرورة[72]، وقاسه الكوفيون[73].

وذهب الأخفش إلى أن (أنْ) في قوله تعالى: ﴿**وَمَا لَنَآ أَلَّا نُقَاتِلَ فِي سَبِيلِ اللهِ**﴾[74] وما شابهه عاملة زائدة، قال عند الآية السابقة: (فـ(أَنْ) هاهنا زائدة، كما زيدت بعد (فَلَمّا) و(لما) و(لو)، فهي زائدة في هذا المعنى كثيراً، ومعناه: وما لنا لا نقاتل، فأعمَلَ (أنْ) وهي زائدة، كما قال: «ما أتاني مِن أحد»، فأعمل (مِنْ) وهي زائدة..»[75] وخرج بعضهم[76] الآية السابقة ومثيلاتها على أن (أنْ) مصدرية، وأنها وصلتها في تأويل مصدر مجرور، أو منصوب على حذف الخافض، والتقدير (وما لنا في أنْ لا نقاتل) وهذا التأويل في الأصل للكسائي[77]، وقد تابعه عليه الأخفش، وهو أحد قولَيْن للأخفش في هذه المسألة، قال عند قوله تعالى: ﴿**وَمَا لَكُمْ أَلَّا تَأْكُلُواْ مِمَّا ذُكِرَ اسْمُ اللهِ عَلَيْهِ**﴾[78]: «يقول - والله أعلم -: وأي شيء لكم في ألا تأكلوا، وكذلك ﴿**وَمَا لَنَآ أَلَّا نُقَاتِلَ**﴾ يقول: أي شيء لنا في ترك القتال، ولو كانت (أنْ) زائدة لارتفع الفعل...»[79]. وهذا القول لم يذكره أحد - فيما أعلم - عن الأخفش.

وضُعّف قياس الأخفش بأن حرف الجر الزائد كـ (مِن) مثل غير الزائد في اللفظ، وفي الاختصاص بما عمِل فيه، بخلاف (أنِ) الزائدة فإنها تُشّبه غير الزائدة لفظاً لا اختصاصاً لدخولها على الاسم والحرف كـ (لو)[80]، وأيضاً بأن الزيادة خلاف الأصل، ولا يُذهَب إليها إلا لضرورة، ولا ضرورة هنا مع صحة المعنى في عدم الزيادة[81].

وذهب الفراء إلى أن المعنى في الآية السابقة (ما يمنعنا أنْ نقاتل)، أي: ما يمنعنا من أنْ نقاتل، كما تقول: مالَكَ ألا تصلي، بمعنى (ما

يمنعك أن تصلي)[82]، ووافقه فريق من النحاة، منهم ابن مالك في شرح الكافية الشافية[83]، والمرادي[84].

ويُبْعده – كما ذُكر – ثلاثة أمور:

أولها : أن تكون (أنْ) وصلتها في محل نصب مفعولاً ثانياً للفعل (يمنع)، ولم يَثْبُت إعمال الجار والمجرور في المفعول به[85].

وثانيها: لزوم زيادة (لا) ، والأصل عدم الزيادة[86].

وثالثها: أن فيه تركا للظاهر، وعدولاً عنه إلى غيره، ولا يُذهب إلى ذلك إذا كان التأويل على الظاهر مساغاً ومجازاً[87].

وذهب فريق إلى أن معنى ﴿**وَمَا لَنَآ أَلَّا نُقَاتِلَ**﴾ ما لنا ولأَنْ لا نقاتل، فحُذفتِ الواو من (ألا نقاتل) كما حذفت من قولهم: إياك أن تتكلّم، والمعنى: إياك وأنْ تتكلّم[88].

ورد بأمور:

الأول: أن (إياك أن تتكلم) لا حذفَ فيه، لأن (إياك) بمعنى (احذر)، والمعنى: احذر التكلُّم[89].

الثاني: أن العرب تقول: إياك بالباطل أنْ ينطِق، فلو كان على إضمار الواو ما جاز أن يقَع ما بعدَ الواو منَ الأفاعيل على ما قبلَها، فغير جائز أن تقول: رأيْتُك إيانا وتُريد، وتقصد: رأيْتُك وإيانا تُريد[90].

الأمر الثالث: أن الأصل عدم الحكم بالحذف ، فلا يُذهب إليه ما كان الحكم بالأصالة محتملاً[91].

وعندي أن قول الكسائي هو الأرجح ، لأن حذف الجارّ في مثل هذا الموضع قياسي، ولما ذُكر في دفْع غيره منَ الأقوال، والله تعالى أعلم.

الوجه الخامس: أن تقع بمعنى (إذ)، وهو مذهب الفراء[92]، وجماعة منهم ابن خالويه[93]، وابن فارس[94]، والهروي[95]، وقيل:

مذهب الكوفيين[96]. وقد جاء في كلام سيبويه أنّ (أنْ) تأتي بمعنى (إذ) قال في باب ما ينتصب على إضمار الفعل المتروك إظهاره في غير الأمر والنهي: «ومن ذلك قول العرب: أمّا أنتَ منطلقا انطلقتُ معك... فإنما هي (أنْ) ضُمّت إليها (ما)، وهي (ما) التوكيد، ولزمت كراهية أنْ يُجحفوا بها لتكون عوضاً من ذهاب الفعل ... فلمّا كان قبيحاً عندهم أن يذكروا الاسم بعدَ (أنْ) ويبتدؤه بعدها كقُبْح (كي عبدُالله يقول ذاك)، حملوه على الفعل حتى صار كأنهم قالوا: إذْ صِرْت منطلقاً فأنا انطلق معك، لأنها في معنى (إذ) في هذا الموضع، و(إذ) في معناها أيضاً في هذا الموضع إلا أنّ (إذ) لا يُحذف معها الفعل»[97].

ومما استَشهد به أصحاب هذا القول قوله تعالى: ﴿**وَلَا تَأْكُلُوهَآ إِسْرَافًا وَبِدَارًا أَن يَكْبَرُواْ**﴾[98]. و: ﴿**أَفَنَضْرِبُ عَنكُمُ الذِّكْرَ صَفْحًا أَن كُنتُمْ قَوْمًا مُّسْرِفِينَ**﴾[99].

ومنع فريق منَ النحاة أنْ تقع (أنْ) بمعنى (إذ)، وجعلوا (أنْ) فيما استشهد به المجوزون مصدرية، فهي معَ الفعل بعدَها في تأويل مصدر مفعول مِنْ أجْله[100].

وضعف بعضهم قول مَن أجاز تقدير (أنْ) بمعنى (إذ) في بعض الآي المستشهَد بها بأنّه يفسد المعنى، كما في قوله تعالى: ﴿**وَلَا تَأْكُلُوهَآ إِسْرَافًا وَبِدَارًا أَن يَكْبَرُواْ**﴾ إذ يصير معنى الآية بهذا التقدير: إذ يكبروا، وهو فاسد[101]، وثَمّتَ فساد آخر في هذه الآية، وهو أنْ يكون الفعل (يكبروا) منصوباً بالظرف (إذ)، وهو أيضاً فاسد[102].

وعندي أنّ المنع هو الراجح لما ذُكر، والله تعالى أعلم.

الوجه السادس: أن تكون بمعنى (لئلا) وقد ذهب إليه الكسائي[103] والفراء[104]، وجماعة، وجُعل منه قوله تعالى: ﴿**يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمْ أَن تَضِلُّواْ**﴾[105] وقوله سبحانَه: ﴿**إِنَّ اللَّهَ يُمْسِكُ السَّمَوَاتِ**

﴿وَالأَرْضَ أَن تَزُولا﴾[106]. قالوا: المعنى (لئلا تضِلُّوا)[107] و(لئلا تزولا)[108]، وحُذفت (لا) للدلالة عليها، كما حذفت من جواب القسَم في نحو: والله أقُوم، والأصل: لا أقُوم[109]، وممّن أخذ بقول الكسائي والفراء الزجّاج في أحد قولَيه[110]، والرماني - في أحد قولَين نقلهما عنه ابن الشجري[111] -، والهروي[112]، ومكي القيسي[113]، وابن السِّيد البطليوسي[114]، والزركشي[115].

وذهب المبرد، وجماعة منَ البصريين إلى أن المعنى في الآيتين السابقتين: كراهة أنْ تضلوا، و: كراهة أنْ تزولا، ثمّ حذف المضاف (كراهة)، وهو مفعول من أجْله[116].

وعندي أن قول المبرد هو الراجح لما ذُكر من أنّ لا النافية لا تحذف منَ الكلام، وإنما تُزاد للتوكيد[117]، كما في قوله تعالى: ﴿لِّئَلَّا يَعْلَمَ أَهْلُ الْكِتَابِ﴾[118]، وأنّ حذف اللام في الآيات المستشهَد بها لا يجري مَجْرى حذفها في القسَم؛ لأنّ الدلالة عليها عند حذفها من جواب القسَم قائمة إذ لو قيل: والله أقوم. ولم يُرَد (لا) لأُتي باللام والنون، فقيل: لأقومَنّ[119]، والله تعالى أعلم.

الوجه السابع: أن ترد بمعنى (لا)، أجازه الفراء[120]، وجماعة، منهم الهروي[121]، ومن شواهد الفراء في ذلك:

1 - قوله تعالى: ﴿يُبَيِّنُ اللّهُ لَكُمْ أَن تَضِلُّواْ﴾[122]، ذكر أنّ المعنى (لا تضلّون)[123]، كما أجاز - وتقدم[124] - أنْ تكون (أنْ) بمعنى (لئلا)[125].

2 - قوله سبحانه: ﴿أَن تَقُولُواْ إِنَّمَا أُنزِلَ الْكِتَابُ﴾[126]، قال: (لا) يصلُح في موضع (أنْ) هاهنا..»[127]، كما أجاز أيضاً أن تكون (أنْ) بمعنى (لئلا)، فالقاعدة عنده أنّ كل موضع صلَحتْ فيه (لِئلّا) في موضع (أنْ) صلَحتْ (لا)[128].

3 – قوله عز شأنه: ﴿**وَلَا تُؤْمِنُواْ إِلَّا لِمَن تَبِعَ دِينَكُمْ قُلْ إِنَّ الْهُدَى هُدَى اللَّهِ أَن يُؤْتَى أَحَدٌ مِّثْلَ مَآ أُوتِيتُمْ أَوْ يُحَاجُوكُمْ عِندَ رَبِّكُمْ**﴾[129]، فأجاز فيه وجهَين: أحدهما: أنْ تكون (أنْ) بمعنى (لا)[130]، والثاني: أنْ يكون المعنى (لا تؤمنوا بأنْ يُعطى أحد مثل ما أوتيتم) فـ (لا تؤمنوا) متعلّق بقوله تعالى: ﴿**أَن يُؤْتَى**﴾، وما بينهما اعتراض[131].

وأجاز الوجه الثاني أيضاً غير واحد منَ النحاة، منهم مكي القيسي، قال: «... ويجوز أن تكون اللام غير زائدة، وتتعلّق بما دلّ عليه الكلام لأنّ معنى الكلام (لا تُقِرّوا بأن يُؤتى أحد مثل ما أوتيتم إلا لِمَن تبِع دينكم»[132].

ومِمّن أجازه أيضاً الزمخشري إذ قال: «أي: ولا تظهروا إيمانكم بأنْ يؤتى أحد مثل ما أوتيتم إلا لأهل دينكم»[133].

واستشكل ابن هشام[134] وغيره[135] هذا الوجه بأنه لا يعمل ما قبلَ (إلّا) فيما بعدَها إلا إذا كان مستثنى، نحو (ما قامَ إلا زيدٌ) أو مستثنى منه نحو (ما قام إلا زيداً أحدٌ)، أو تابعاً، نحو (ما قام أحدٌ إلا زيداً فاضل)، وما بعدَ (إلا) في الآية ليس شيئاً منَ الثلاثة.

ونسبَ جماعة منهم أبو حيان[136][137]، والسمين الحلبي، والدماميني[138]، والشمني[139] والأمير[140] هذا الوجه الثاني إلى الزمخشري، والصواب أنّه للفراء – على ما تقدّم – وأنّ الزمخشري تابع فيه لا متبوع.

ومنع المبرد ، وجماعة من البصريين[141] وقوع (أنْ) بمعنى (لا)، وجعلوا (أنْ) في الآية المذكورة آنفاً مصدرية ناصبة على بابها، والمعنى (كراهة أنْ يؤتى أحد)، وحُذف المضاف (كراهة) لدلالة الكلام عليه.

وأجاز بعضهم[142] في الآية المذكورة أن يكون الكلام قد تمّ عند الاستثناء، والمعنى (ولا تظهروا الإيمان الكاذب الذي توقعونه وجهَ النهار، وتنقضونه آخرَه إلا لِمَن كان منكم)، وأن يكون ﴿أَن يُؤْتَىٰ﴾ من كلامه سبحانه، وهو متعلّق بمحذوف مؤخر، أي: لكراهية أنْ يؤتى أحد دبَّرتُم هذا الكيد، ورجح هؤلاء هذا الوجه – وبه آخذ – بأمور:

أحدها[143]: أنّه الموافق لقراءة (أَأَنْ يُؤْتَى) بهمزتين[144] على الاستفهام الإنكاري أي: ألِكراهية أنْ يُؤتى قُلتُم هذا؟

والثاني[145]: أنه يؤيده قوله تعالى: ﴿قُلْ إِنَّ الْفَضْلَ بِيَدِ اللهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَآءُ﴾.

والثالث[146] وتقدم: أنّ الوجه الثاني للفراء في الآية المذكورة عمل فيه ما قبلَ إلّا فيما بعدَها معَ أنه ليس من المسائل الثلاث المذكورة آنفاً.

وقيل في الآية المذكورة غير ما ذُكر[147].

الوجه الثامن: أن تكون جازمة، وهذا مذهب بعض الكوفيين[148] وبعض البصريين، كأبي عبيدة واللحياني[149]، وقيل[150]: لغة بني صُباح، ورُوي عن الرؤاسي قوله: «فصحاء العرب ينصبون بـ (أنْ)، وأخواتها الفعلَ ودونَهم قوم يرفعون بها، ودونَهم قوم يجزمون بها»[151]، وذُكر في ذلك أبيات[152].

وأنكر البصريون الجزم بـ (أنْ)[153]، وأجاب بعضهم عن شيء مِمّا ورد[154].

وأجاز ابن عقيل الجزم بها على قلّة[155]، وهو الأقرب عندي، والله تعالى أعلم.

الوجه التاسع: أن تكون بمعنى (إنِ) المخففة منَ الثقيلة، وإليه ذهب أبو علي الفارسي[156]، تقول: أنْ كان زيدٌ لَعالماً، والمعنى (إنْ كان زيدٌ لَعالماً).

الوجه العاشر: أن تقعَ بمعنى (لو)، نقله الرماني[157] عن بعض الكوفيين.

الوجه الحادي عشر: أن تكون للمجازاة بمعنى (إن) الشرطية، وإنما تُفتح إذا كانت في موضع رفْع، أو نصْب أو خفْض[158]، وهذا مذهب الفراء[159]، والأصمعي[160]، وقيل: مذهب الكوفيين[161]. ويجوز عندَهم جزم الجواب بأن المفتوحة الشرطية، كما يجوز رفعه؛ لكون الشرط محذوفاً حذفاً لازماً[162]، ومِمّا كانت أنّ فيه للمجازاة عندَهم:

(1) قوله تعالى: ﴿أَن تَضِلَّ إِحْدَاهُمَا فَتُذَكِّرَ إِحْدَاهُمَا الأُخْرَى﴾[163]، قال الفراء عندَ هذه الآية: «بفتح (أنْ) وتُكسَر، فمَنْ كسرَها نوى بها الابتداء، فجعلها منقطعة ممّا قبلَها، ومَن فتحها فهو أيضاً على سبيل الجزاء إلّا أنه نوى أنْ يكون فيه تقديم وتأخير، فصار الجزاء وجوابه كالكلمة الواحدة، ومعناه – والله أعلم – استشهدوا امرأتَيْن مكانة الرجل كيما تُذكِّر الذاكرة الناسية إنْ نسِيتْ، فلَمّا تقدّم الجزاء اتصل بما قبله، وصار جوابه مردوداً عليه، ومثله في الكلام قولك: إنه ليُعجبني أنْ يسأل السائل فيُعطى. فالذي يُعْجِبك الإعطاء إنْ يسْأل، ولا يعجِبُك المسألَة ولا الافتقار»[164].

(2) قوله سبحانَه: ﴿وَلاَ يَجْرِمَنَّكُمْ شَنَئَانُ قَوْمٍ أَن صَدُّوكُمْ﴾[165].

(3) قوله عز وجل: ﴿أَفَنَضْرِبُ عَنكُمُ الذِّكْرَ صَفْحًا أَن كُنتُمْ قَوْمًا مُّسْرِفِينَ﴾[166].

(4) قوله تعالى: ﴿وَلَوْلاَ أَن تُصِيبَهُم مُّصِيبَةٌ﴾[167].

(5) قوله سبحانه: ﴿أَوْلِيَآءَ إِنِ اسْتَحَبُّواْ الْكُفْرَ عَلَى الإِيمَانِ﴾[168].

(6) قوله عز وجل: ﴿لَعَلَّكَ بَاخِعٌ نَّفْسَكَ أَلَّا يَكُونُواْ مُؤْمِنِينَ﴾[169].

واستُدل على رجحان المذهب بأمور:

أحدها[170]: توارد المفتوحة والمكسورة على محل واحد، ومنه ما ذكره الفراء آنفاً وغيره ومنه قول الفرزدق:

أَتَغْضَبُ إنْ أُذُنَا قُتَيْبَةَ حُزَّتَا جِهاراً وَلَم تَغْضَبْ لِقَتْلِ ابْنِ خَازِمِ[171]

فقد رُوي بالوجهين[172]، والأصل التوافق.

والثاني[173] وقوع الفاء بعدَها كثيراً، كقول العباس بن مرداس:

أَبَا خُرَاشَةَ أَمَّا أَنْتَ ذَا نَفَرٍ فَإِنَّ قَوْمي لم تَأْكُلْهُمُ الضَّبُعُ

والثالث[174]: عطفها على (إنْ) المكسورة مع وقوع الفاء بعدها في قوله[175]:

إمّا أَقَمْتَ وَأَمَّا أَنْتَ مُرْتَحِلا فاللهُ يَكْلأُ ما تَأْتِي وَمَا تَذَرُ

قالوا: لو كانت (أنْ) في (أمّا) مصدرية لَلَزم عطف المفرد – وهو المصدر المؤول منها وصلتها – على الجملة؛ لأَنّ (إنِ) الشرطية في (إمّا) بالكسر – مع ما بعدَها – جملة، وهو ممتنع.

وذهب الخليل وسيبويه وأكثر البصريين إلى أنّ (أنْ) لا يُجازَى بها، قال سيبويه: «وسألْتُه عن قوله: أمّا أنت منطلقاً أنطلق معَك فرَفَع، وهو قول أبي عمرو، وحدّثنا به يونس، وذلك لأنه لا يُجازى بـ (أنْ)، كأنه قال: لأَنْ صِرْتَ منطلقاً أَنْطلق معَك»[176].

و(أنْ) في قوله تعالى: **﴿أَن تَضِلَّ إِحْدَاهُمَا فَتُذَكِّرَ إِحْدَاهُمَا الأُخْرَى﴾** عندَ هؤلاء مصدرية ناصبة في محلّ نصْب أو خفْض على الخلاف بينَ الخليل وسيبويه، والتقدير: لأَنْ تضلّ، أو: منْ أجْل أنْ تضِلّ[177]، وقدَّرها بعضهم بـ (كراهة أَنْ تَضِلّ)[178]، وآخرون بـ(إرادة أن تضل)[179]، ومعنى الآية – كما ذكر سيبويه – (استشهدوا امرأتَيْن لِأَنْ تذكِّر إحداهما الأخرى)[180] وقال: «فإن قال إنسان: كيف

جاز أنْ تقول: أنْ تضل، ولم يُعَدَّ هذا للضلال وللالتباس؟ فإنما ذَكر أنْ تضل لأنه سبب الإذكار، كما يقول الرجل: أعددْتُه أنْ يميل الحائط فأدعمُه، وهو لا يطْلُب بإعداد ذلك ميلان الحائط، ولكنه أخبرَ بعلة الدعم وبسببه»[181].

ورُدّ تقدير (كراهة أن تضل) بعطف (فتذكر) عليه إذ يصير المعنى: كراهة أنْ تضل إحداهما وكراهة أن تُذكِّر إحداهما الأخرى، وهذا غلط[182].

وتأوّل سيبويه[183] ومَنْ معَه[184] (أمّا) في قولهم: أمّا أنْتَ منطلقاً انطلقْتُ معك وفي قول العباس بن مرداس المتقدِّم على أنّها (أنِ) المصدرية الناصبة للفعْل ضُمّت إليها (ما) للتوكيد كراهة مباشرة (أنِ) الاسم، وعوضاً عن الفعل، وحُذفت اللام على القياس، وكذلك الفعْل، والأصل: لأَنْ كنْتَ منطلقاً، ولِأنْ كنتَ ذا نفر، وحسَّن حذف الفعل أن (أنِ) الخفيفة لا يقع بعدها الاسم مبتدأ كـ (إنِ) الشرطية، فاشتركا في الدلالة على الفعل[185]، فَلَما حُذف الفعل انفصل الضمير، ولما كانت (ما) عوضاً من الفعل المحذوف لم يجُز حذفها، وامتنع ذِكْر الفعل معَها[186].

وأجاز المبرد وقوع الفعل قياساً بعد (أنْ) على أنّ (ما) زائدة لا عِوض[187].

ويَرُدّه أنّ (أمّا) كَثُر استعمالها في كلام العرب حتى صارت كالمَثَل المستعمَل، والأمثال وما يجري مَجراها تُقال كما سُمعت[188]، فلا يُلتفَت إلى قول المبرد إنْ لم يسْتنِد إلى شيء مسموع[189].

والمرفوع بعد (أمّا) هذه عندَ سيبويه هو اسم كان المحذوفة، والمنصوب خبره[190].

وذهب الأخفش[191] وتبعه جماعة، منهم أبو علي الفارسي[192] وابن جني[193]، وغيرهما كابن خروف[194] إلى أنّ (ما) هي الرافعة الناصبة لنيابتها عن (كان) المحذوفة في العمل بعدما عاقَبتها[195]، وقيل: كان تامة، والمنصوب حال[196].

وعلل البصريون دخول التاء في قول العباس بن مرداس (فإنّ قومي لم تأكُلهم الضّبُع) بأنّ (أنْ) في قوله (أما أنْت) دخلها معنى إذِ التعليلية[197]؛ لأجْل أنّ الثاني مستحَقّ بالأول ، فأشبَهَت هذه الفاء فاء الجواب.

وأمّا (أنْ) في البيت فموضعها نصْب - عند البصريين - بفعل مضْمَر يدُل عليه قوله (لم تأكلْهم الضّبُع)، ولم يكن الناصب (لم تأكلهم) نفسه، لأنّ معمول خبر (إنّ) لا يتقدم عليها[198].

وضعّف أبو علي الفارسي هذا القول، وجزَم بأنّ الفاء في البيت فاء الجواب، قال: «... فإذا لم يجُزْ عطْف المفسّر على المفسَّر كانت الفاء في قوله (فإنّ قومي) جواب شرط، و(أمّا) جزاء... فإنْ قلْتَ: فقد تكون الفاء حرفا زائداً، وقد حكى ذلك أبو الحسن الأخفش... وفي حَمل البيت عليه تقوية لما ذهب إليه سيبويه... إلا أنّ القول بزيادة الفاء ليس مِن مذهبه»[199].

وحاول بعضهم أنْ يجِد مخرجاً لهذه الفاء، فذكر (أنّ ما بعدَ الفاء يُمكن أنْ يكون جواب شرط مقدّر ، والمعنى (لا تتعَزَّز علَيّ ، لأنْ كنتَ ذا نفر، فإنْ فَخَرتَ بذلك فخَرْتُ أنا بمثله ، فإنّ قومي لم تستأصِلْهم الشدائد) فحُذف المسبّب، وأقيم السبب مُقامه)[200] ورُدّ بأن التعَسّف فيه بَين[201].

وعندي أنّ قول مَنْ رجّح شرطية أنْ هو الراجح، والمرجِّح - كما ذَكر الرضي - المعنى واللفظ.

أما المعنى فلأنّ قول الشاعر (أما أنتَ ذا نَفَر) على معنى الشرط إذِ المعنى (إنْ كنْتَ ذا عدد فلسْتُ بفرد)[202] ويقويّه - كما ذكر العيني[203] - رواية (إمّا كنتْ) بكسر إمّا، وذِكْر (كان)، ووقوع الفاء.

وأما اللفظ فلوقوع الفاء في هذا البيت، وليس لـ (أَنْ) على تقديرها ناصبة للفعل شيء تتعلق به، كما كان في قولهم: أما أنْت منطلقاً انطلقْتُ[204].

وأما ما ذُكر في تقدير المتعلّق فيرُدّه إمّا كون الفاء جواب شرط على الراجح كما ذكر أبو علي الفارسي آنفاً، أو ما ذُكر فيه مِن تعسّف[205].

وأما قول الشاعر:

إمّا أَقَمْتَ وأَمَّا أَنْتَ مُرْتَحلاً   فالله يكْلَأُ ما تَأْتي وَمَا تَذَرُ

فقد حاول بعضهم - كالدماميني[206] - ردّ إشكال عطف المفرد على الجملة بأنْ جَعل المصدر المؤول من (أَنْ) في (أما) فاعلاً بفعل مقدّر، فتكون هذه الجملة معطوفة على جملة الشرط (إمّا أقمتَ)، ويكون المعنى (إنْ أقمتَ ووقع ارتحالُك).

وجعل آخرون - كصاحب التخمير[207] - الواو في البيت بمعنى (أو)، والمعنى (إنْ أقمتَ الله يكلأ ما تأتي وما تذر أو لأنْ صرْت مرتحلاً فالله يكلأ ما تأتي وما تذر).

ويُضْعفهما - كما ذَكر بعضهم - ما فيهما مِن تعسُّف، إذِ الأصل عدم تقدير الفعل[208]، وجعْل الواو بمعنى (أو) غير الظاهر، فلا يُصار إليه.

وصحَّح بعضهم[209] عطف أمّا الثانية، وما بعدَها، وإنْ كانت في حكم المفرد على إمّا الأولى وما بعدَها وهي جملة باتحاد المعنى في قولك: إنْ جئْتَني أكرمْتُك. وقولك: أكرمْتُك لإتيانِكَ إيّاي، فإذا ثبَت أنّ

الشرط والعلَّة بمعنى واحد صحّ عطف التعليل على الشرط في البيت ، وأنْ يُجعل الجواب لهما جميعا في المعنى.

ويُضعِفه ما ذكره ابن هشام[210] - وأوافقه - مِن ظهور التعسُّف فيه، ووجْهه - كما بيّن الدسوقي[211] - أنّ عطف التعليل على الشرط مِن باب العطف على المعنى ، فكأنه قيل: لإقامتك وارتحالك ولمجيئك وإحسانك. كما يُضعِفه ما ذُكر[212] من أنّ الفاء تصلُح أنْ تكون جواباً للشرط، وأمّا العلة فناصبها المعلول لا الفاء، فلا يصِحّ وقوع الفاء جواباً لها، فينبغي أنْ يُجعل للعلة ناصبه، وإذا جُعل محذوفاً، وكان التقدير: يكلؤُكَ اللّه لأجْل ارتحالك كان تكلّفاً ظاهراً[213].

وأما قول الفرزدق :

أتغضب أَنْ أُذُنا قُتَيْبَـةَ حُـزَّتا جِهاراً وَلَـمْ تَغْضَبْ لِقَتْلِ ابْنِ خَازِمِ

فقد تقدّم أنّ (أنْ) فيه بالفتح شرطية عند الكوفيين، لأنه يصِحّ حلول (إنِ) الشرطية محلّها كما ورد، ومنعوا أنْ تكون الناصبة للمضارع لأنّ هذه لا يُحال بينَها وبينَ الفعل، فلا يقال : أَنَ زيدٌ قام، ولا يجوز أنْ تكون المخففة مِنَ الثقيلة لأنه لم يسبِقْها فعْل تحقيق أو شكّ[214].

ومذهب الخليل وسيبويه أنها (إنِ) الشرطية المكسورة الهمزة، ولا يصِحّ فيها الفتح لقبْح الفصل بينَ المفتوحة والفعْل كما قبح أنْ يُفصل بينَ (كي) والفعل، وأمّا الشرطية فيجوز فيها ذلك[215].

وذكر بعضهم - منهم أبو حيان[216] والمرادي[217] وابن هشام[218] - أنّ (أنْ) في البيت المذكور مصدرية عند الخليل، وهو مخالف لما نقله سيبويه[219] عن الخليل.

وذهب المبرد إلى أنّ (أنْ) في البيت مخففة من الثقيلة، وأنه لا يجوز فيها إلا الفتح؛ لأن قتل قتيبة قد مضى و(إنْ) للجزاء، والجزاء يكون لما يأتي[220].

وأجاز أبو علي الفارسي[221] أنّ تكون (أنْ) في البيت المذكور شرطية، كما أجاز أيضاً أنّ تكون مخففة من الثقيلة، ومنع أنْ تكون الناصبة للفعل.

وذهب جماعة – منهم ابن الناظم[222]، وابن هشام[223] – إلى أنها الناصبة للفعل، وأن اللام مقدَّر معها[224]، كأنه قال: أتجزَع لأنْ حُزَّت أذنا قتيبة.

وعندي أن الراجح كونها شرطية ، كما هو مذهب الكوفيين وبعض البصريين؛ لامتناع أن تكون الناصبة للفعل أو المخففة منَ الثقيلة لما ذُكر آنفاً، فإنْ قيل: قتْل قتيبة كان في الماضي، و(أنِ) الشرطية بالفتح مثل (إنِ) الشرطية بالكسر لا يكون ما بعدها إلا مستقبلا . فجوابه أنّ البيت يمكن حمله على وجهَين:

الأول[225]: أن يكون مِن وضْع المسبَّب موضِع السبب، كأنه قال: أتغضب إنِ افتخر مفتخِر بسبب حزِّ أُذنيّ قتيبة. فالافتخار هكذا سبب للغضب، ومسبَّب عن الحز.

الوجه الثاني[226]: أن يكون على معنى التبيين، أي: أتغضب إنْ تبيَّن في المستقبل أنّ أذني قتيبة حزّنا فيما مضى.

هذا مع تصريح بعضهم[227] أنّ (إنِ) الشرطية قد توضع مع الماضي على الحقيقة، كقوله تعالى: ﴿**إِن يَسْرِقْ فَقَدْ سَرَقَ أَخٌ لَّهُ من قَبْلُ**﴾[228] وكانت السرقة قد وقعت عند أخوة يوسف عليه السلام[229]، وكقولك لرجل قد جرَّبْته: إنْ أحسنْتُ إليك لم تشكُرْ. بمعنى قد أحسنت إليك فلم تشْكُر[230].

ومن مجموع ما ذُكر في مسألة (أنْ) هذه يمكن أن يُتبين أنّ الراجح فيها هو قول الكوفيين، ومَنْ وافقهم، وهو أنها شرطية، ولابُدَّ، وأنّ قول سيبويه، ومَنْ تبعه أنها الناصبة للفعْل قول مرجوح.

وممّن وافق الكوفيين – وتقدّم ذكْر بعضهم – أبو علي الفارسي[231]، وأبو علي الشلوبين[232]، وابن يعيش[233]، والرضي[234]، وابن هشام[235]، وخالد الأزهري[236]، والعيني[237].

واشترط الرضي[238] في (أنِ) الشرطية أن يحذَف شرطها – وهو كان – وجوباً بلا مفسِّر، ولابُدّ حينَئذ منَ الإتيان بـ (ما) لتكون كالكافة لها عما تقتضيه، وهو الشرط، وأما ما أثبته الكوفيون مِن فتح همزة (إنِ) الشرطية مِن دونِ حذف الشرط فهو عنده غير مشهور. والله تعالى أعلم.

الخاتمـة

خلص هذا البحث إلى نتائج من أهمها :

1 – وقوع (أنْ) شرطية – وهو قول الكوفيين – هو الراجح – في نظري خلافاً لسيبويه ومَن تبعه من البصريين.

2 – دخول (أنِ) المصدرية على فعل الأمر هو القول الأصح لعدم الالتفات إلى الزمان عند تقدير المصدر.

3 – قد يأخذ ببعض نحاة البصرة آراء الكوفيين، كإجازة الزجاج والرماني وقوع (أنْ) بمعنى (لئلا).

4 – وقوع (أنْ) بمعنى (إذ) قول ذكره سيبويه.

5 – لم يشترط الأخفش والمالقي في زيادة (أنْ) قبل (لو) أن تسبق بقسَم، وذلك خلاف ما عليه الجمهور.

6 – الأخفش القائل بزيادة (أنْ) في قوله تعالى: **﴿وَمَا لَنَآ أَلَّا نُقَاتِلَ﴾** وهو القول المشهور عنه له قول آخر ، قاله الكسائي مِن قبلُ يقضي بعدم زيادة (أنْ) والقول الثاني هذا لم أظفر بأحد ذكره للأخفش فيما أعلم.

7 – للزجاج في (أنْ) في نحو قوله تعالى: ﴿يُبَيِّنُ اللهُ لَكُمْ أَن تَضِلُّواْ﴾ قولان ؛ أحدهما : قول الكوفيين، والآخر: للمبرد.

8 –لو قيل: إنّ (أنْ) المفسرة زائدة في مفعول ما هو بمعنى القول، فمعنى (أمَرَه أنْ قم) أي قال له: قُم، بتأويل (أمَرَ) بـ (قال)، أو بتقدير (قال) بعده، لكان قولاً له وجه من النظر.

الهوامش

(1) ينظر: شرح المفصل لابن يعيش 94/3، والجنى الداني ص 215، ومغني اللبيب 49/1.

(2) ينظر: التذييل والتكميل 196/2، وشرح مغني اللبيب للدماميني (شرح المزج)، ص155.

(3) ينظر: الكتاب 245/1، 332/3، وشرح الرضي 417/2 ، والجنى الداني، ص 58، ومغني اللبيب 49/1، وهمع الهوامع 207/1.

(4) ينظر: جواهر الأدب في معرفة كلام العرب، ص 190.

(5) ينظر: المقتضب 187/3، وكتاب الأزهية ص 60، ورصف المباني، ص 112.

(6) ينظر: ارتشاف الضرب 1637/4، والمغني 50/1.

(7) ينظر: شرح المزج، ص 169.

(8) ينظر: المغني 50/1.

(9) ينظر: المقتضب 187/1، والأزهية، ص 60، وشرح المفصل لابن يعيش 143/8.

(10) ينظر: الكتاب 162/3.

(11) ينظر: معاني القرآن للفراء 399/2، والمسائل المنثورة ص 246، والأزهية ص 74، وأمالي ابن الشجري 152/3، والجنى الداني ص 216، والمغني 50/1.

(12) الكتاب 162/3.

(13) ينظر: شرح الرضي: 36/4، 440.

(14) ينظر: شرح المزج، ص 169.

(15) ينظر: شرح الرضي 36/4، 440، والجنى الداني، ص 216، والمغني 51/1.

(16) ينظر: شرح الرضي 36/4، والجنى الداني، ص 216، والمغني 51/1.

(17) ينظر: الجني الداني ص 217، والمغني 51/1.

(18) ينظر: المغني 52/1.

(19) ينظر: شرح الرضي 439/4، وشرح المزج، ص 169.

(20) ينظر: شرح الرضي 439/4.

(21) ينظر: شرح كتاب سيبويه للسيرافي 103/11، والمغني 51/1.

(22) ينظر: المغني 51/1.

(23) المصدر السابق.

(24) ينظر : شرح الرضي 440/4.

(25) ينظر : دراسات لأسلوب القرآن الكريم 383/1.

(26) سورة البقرة من الآية (125).

(27) البحر المحيط 381/1.

(28) سورة المائدة من الآية (49).

(29) النهر الماد من البحر المحيط 503/3.

(30) سورة يونس من الآية (2).

(31) النهر الماد 121/5، وينظر البحر المحيط 196/5، 473.

(32) ينظر: الكتاب 166/3، 165، والمقتصد في شرح الإيضاح 483/1، ومعاني الحروف، ص 47، والمغني 52/1.

(33) سورة النجم الآية (39) .

(34) ينظر: الكتاب 163/3، والمسائل المنثورة ص 240، والأزهية ص 63.

(35) ينظر: المغني 53/1.

(36) سورة ص من الآية (6).

(37) ينظر: الكتاب 163/3، والمقتضب 188/1، والمسائل المنثورة، ص 240.

(38) ينظر: إصلاح الخلل الواقع في الجمل ص 331، وشرح الرضي 438/4، والجنى الداني ص 221، والمغني 54/1.

(39) ينظر: معاني القرآن وإعرابه 136/3.

(40) ينظر: شرح الجمل لابن عصفور 176/2.

(41) ينظر: الكتاب 163/3، والمسائل المنثورة، ص 240.

(42) ينظر: الكتاب 163/3 .

(43) ينظر: الأزهية، ص 69، وأمالي ابن الشجري 159/3.

(44) ينظر: الكتاب 162/3، والمغني 55/1.

(45) ينظر: معاني القرآن للفراء 399/2، وإصلاح الخلل،ص 331، والجنى الداني، ص221.

(46) المغني 53/1.

(47) ينظر: شرح المزج ص 181.

(48) ينظر: شرح الرضي ص 438/4.

(49) سورة الصافات ، الآية (104).

(50) سورة طه الآية (38)، ومن الآية (39).

(51) ينظر: شرح الرضي 438/4.

(52) ينظر: الكتاب 152/3، والمقتضب 188/1، وحروف المعاني للزجاج ص 59، ومعاني الحروف للرماني ص 48، والمسائل البصريات 653/1، والأزهية ص 68، والجنى الداني ص 221.

(53) سورة يوسف من الآية (96).

(54) ينظر: الكتاب 152/3، والمقتضب 188/1، والأزهية ص 68.

(55) ينظر: رصف المباني ص 197.

(56) ينظر: معاني القرآن للأخفش 293/1.

(57) ينظر: الكتاب 107/3.

(58) ينظر: شرح الجمل 540/1.

(59) ينظر: المغني 55/1.

(60) ينظر: شرح المزج ص 194.

(61) سورة الأنعام من الآية (112).

(62) شرح الرضي 439/1.

(63) ينظر: المصدر السابق 438/4.

(64) ينظر: شرح المزج ص 169.

(65) ينظر: الارتشاف 169/4.

(66) ينظر: الكامل 188/1، وشرح الجمل 176/2، 499، والتذييل والتكميل 174/5.

(67) ينظر: المغني 55/1.

(68) ينظر: رصف المباني، ص 198.

(69) ينظر: شرح الجمل 176/2، 499.

(70) ينظر: المغني 55/1.

(71) ينظر: شرح الرضي 434/4.

(72) ينظر: الارتشاف 1646/6.

(73) ينظر: المصدر السابق.

(74) سورة البقرة من الآية (246).

(75) معاني القرآن للأخفش 377/1، وينظر 545/2.

(76) ينظر: معاني القرآن وإعرابه 257/1، وإعراب القرآن لأبي جعفر النحاس 148/1، ومشكل إعراب القرآن لمكي ص 111، والبيان في غريب إعراب القرآن 156/1.

(77) ينظر: معاني القرآن للفراء 165/1.

(78) سورة الأنعام من الآية (119).

(79) معاني القرآن للأخفش 503/2.

(80) ينظر: شرح الكافية الشافية 1528/3، وشرح التسهيل لابن الناظم 12/4، والجنى الداني، ص 223، وشرح المزج، ص 197.

(81) ينظر: البحر المحيط 256/2.

(82) معاني القرآن للفراء 163/1.

(83) ينظر: 1529/3.

(84) ينظر: الجنى الداني ص 223.

(85) ينظر: المغني 56/1.

(86) ينظر: المغني 56/1.

(87) ينظر: الإغفال للفارسي المسألة (35) 102/1.

(88) ينظر: معاني القرآن للفراء 165/1، والبحر المحيط 256/2.

(89) ينظر: البحر المحيط 256/2.

(90) ينظر: معاني القرآن للفراء 165/1.

(91) ينظر: البحر المحيط 256/2.

(92) ينظر: معاني القرآن للفراء 3/27 .

(93) ينظر: الحجة لابن خالويه ص 293.

(94) ينظر: الصاحبي ص 178.

(95) ينظر: الأزهية ص 71.

(96) ينظر: معاني الحروف ص 48، وجواهر الأدب للإربلي ص 198.

(97) الكتاب 1/293-294.

(98) سورة النساء الآية (6) .

(99) سورة الزخرف الآية (5).

(100) ينظر: معاني القرآن للأخفش 2/460، وأمالي ابن الشجري 3/163، والبيان 1/256، والمغني 1/58.

(101) ينظر: أمالي ابن الشجري 3/163.

(102) ينظر: المصدر السابق .

(103) ينظر: أمالي ابن الشجري 3/160، والبحر المحيط 3/409.

(104) ينظر: معاني القرآن 1/297، 366، 2/327.

(105) سورة النساء من الآية (176).

(106) سورة فاطر من الآية (41).

(107) ينظر: معاني القرآن للفراء 1/297، وإصلاح الخلل ص 331.

(108) ينظر: المشكل لمكي، ص 553، والأزهية، ص 70.

(109) ينظر: أمالي ابن الشجري 3/161.

(110) ينظر: معاني القرآن وإعرابه 4/148، 3/72.

(111) ينظر: أمالي ابن الشجري 3/161.

(112) ينظر: الأزهية ص 70.

(113) ينظر: المشكل لمكي ص 553.

(114) ينظر: إصلاح الخلل، ص 331.

(115) ينظر: البرهان، ص 1061.

(116) ينظر: معاني القرآن وإعرابه 1/207، والبحر المحيط 3/408.

(117) ينظر: معاني القرآن وإعرابه 2/81.

(118) سورة الحديد من الآية (29).

(119) ينظر: أمالي ابن الشجري 161/3.

(120) ينظر: معاني القرآن للفراء 223/1، 297، 366.

(121) ينظر: الأزهية ص 74.

(122) سورة النساء من الآية (176).

(123) ينظر: معاني القرآن للفراء 297/1، 366.

(124) ينظر: صفحة (19).

(125) ينظر: معاني القرآن للفراء 297/1.

(126) سورة الأنعام من الآية (156).

(127) معاني القرآن للفراء 366/1.

(128) ينظر: المصدر السابق 297/1.

(129) سورة آل عمران من الآية (73).

(130) ينظر: معاني القرآن للقراء 222/1.

(131) ينظر: المصدر السابق.

(132) المشكل لمكي 142.

(133) الكشاف 285/1.

(134) ينظر: المغني 58/2.

(135) ينظر: شرح المزج ص 207.

(136) ينظر: البحر المحيط 499/2.

(137) ينظر: الدر المصون 252/3.

(138) ينظر: شرح المزج ص 206.

(139) ينظر: المنصف للشمني 78/1.

(140) ينظر: حاشية الأمير 34/1.

(141) ينظر: معاني القرآن إعرابه 333/1، والبحر المحيط 495/2.

(142) ينظر: البحر المحيط 494/2، والمعني 58/2.

(143) ينظر: المصدران السابقان.

(144) قراءة ابن كثير، ينظر: الحجة للفارسي 52/3، والكشف لمكي 347/1، والنشر 366/1.

(145) ينظر: البحر المحيط 494/2.

(146) ينظر : البحر المحيط 494/2، والمغني 58/2.

(147) ينظر : المشكل لمكي ص 142، والكشاف 285/1، والبحر المحيط 494/2، والدر المصون 252/3.

(148) ينظر : شرح التسهيل لابن الناظم 11/3، والمساعد 65/3، والجنى الداني 226.

(149) ينظر : الارتشاف 1642/4، والمساعد 65/3، والمغني 52/1.

(150) ينظر : الارتشاف 1642/4، والبحر المحيط 118/1، والجنى الداني، ص 226.

(151) شرح التسهيل لابن الناظم 13/3، والارتشاف 1642/4، والجنى الداني، ص 226، والمساعد 65/3.

(152) ينظر : شرح التسهيل لابن الناظم 13/3، والجنى الداني ص 226، والمغني 52/1.

(153) ينظر : شرح التسهيل لابن الناظم 11/3، والبحر المحيط 118/1.

(154) ينظر : شرح التسهيل لابن الناظم 13/3، والمغني 52/1.

(155) ينظر : المساعد 66/3.

(156) ينظر: البغداديات ص 182، 183، والتذييل والتكميل 136/5، والجنى الداني، ص225.

(157) ينظر : معاني الحروف ص 48.

(158) ينظر : معاني القرآن للفراء 178/1، 300.

(159) ينظر : المصدر السابق 178/1، 184.

(160) ينظر : الارتشاف 1693/4.

(161) ينظر : شرح الكافية لابن فلاح 767/2 (رسالة دكتوراه) والتذييل والتكميل 233/4.

(162) ينظر : شرح الرضي 150/2.

(163) سورة البقرة من الآية (282)، وينظر : معاني القرآن للفراء 184/1، وشرح ابن يعيش 99/2.

(164) معاني القرآن للفراء 184/1.

(165) سورة المائدة من الآية (2)، وينظر : معاني القرآن للفراء 300/1.

(166) سورة الزخرف الآية (5)، وينظر : معاني القرآن للفراء 300/1.

(167) سورة القصص من الآية (47) ، وينظر : معاني القرآن للفراء 300/1.

(168) سورة التوبة من الآية (23) ، وينظر : معاني القرآن للفراء 300/1.

(169) سورة الشعراء الآية (3) ، وينظر : معاني القرآن للفراء 300/1.

(170) ينظر: المغني 57/1.

(171) البيت في ديوانه 311، والكتاب 161/3، ومعاني القرآن للفراء 27/3، والمسائل المنشورة، ص 245.

(172) ينظر: الكتاب 161/3، ومعاني القرآن للفراء 27/3، والانتصار لابن ولاد، ص 194، وإصلاح الخلل ص 332.

(173) ينظر: شرح الرضي 149/2، والمغني 58/1.

(174) البيت في ديوانه ص 128، والكتاب 148/1، والخصائص 381/2، وأمالي ابن الشجري 49/1، 114/2، 13/3.

(175) ينظر: شرح الرضي 150/2، والمغني 58/1.

(176) لم أظفر بقائله، والبيت في شرح ابن يعيش وشرح ابن يعش 99/2، والتخمير 494/1، والإيضاح في شرح المفصل 383/1، وأمالي ابن الحاجب 123/2، وحواشي المفصل للشلوبين، ص 276، (رسالة)، وجواهر الأدب للإربلي، ص 199.

(177) ينظر: الكتاب 53/3، ومعاني القرآن وإعرابه 286/1، وإعراب القرآن للنحاس 167/1، والحجة للفارسي 245/2.

(178) ينظر: إعراب القرآن للنحاس 168/1، والبحر المحيط 349/2.

(179) ينظر: الكشاف 249/1.

(180) ينظر: الكتاب 53/3.

(181) المصدر السابق.

(182) ينظر: إعراب القرآن للنحاس 168/1.

(183) ينظر: الكتاب 294/1.

(184) ينظر: الخصائص 380/2، وشرح ابن يعيش 98/2.

(185) ينظر: شرح ابن يعيش 99/2.

(186) ينظر: الكتاب 294/1.

(187) ينظر: الانتصار ص 98، والبغداديات ص 305، وشرح الرضي 149/2، وحواشي المفصل للشلوبين ص 276.

(188) ينظر: الكتاب 294/2، والتذييل والتكميل 234/4.

(189) ينظر: البغداديات ص 305، وشرح الرضي 149/2.

(190) ينظر: الكتاب 294/1.

(191) ينظر: إيضاح شواهد الإيضاح للقيسي 707/1.

(192) ينظر: الخصائص 381/2.

(193) ينظر: المصدر السابق 381/2.

(194) ينظر: شرح الكافية للقمولي ص 320 (رسالة دكتوراه).

(195) ينظر: الخصائص 381/2، والتذييل والتكميل 233/4.

(196) ينظر: تمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد لناظر الجيش 1175/3.

(197) ينظر: الكتاب 294/1، والنكت للأعلم ص 166.

(198) ينظر: البغداديات ص 305، وشرح ابن يعيش 98/2، وشرح الرضي 150/2.

(199) البغداديات ص 308.

(200) من شرح المزج ص 205 مع تصرف يسير.

(201) ينظر: المنصف للشمني 77/1.

(202) ينظر: شرح الرضي 149/2.

(203) ينظر: حاشية الصبان على شرح الأشموني، ومعه شرح شواهد العيني 244/1.

(204) ينظر: البغداديات ص 308، وشرح ابن يعيش 99/2.

(205) ينظر: المنصف للشمني 77/1، وشرح الكافية لابن فلاح 767/2.

(206) ينظر: شرح المزج ص 206.

(207) ينظر: التخمير 494/1.

(208) ينظر: المنصف للشمني 77/1.

(209) ينظر: الإيضاح في شرح المفصل 383/1، وأمالي ابن الحاجب 123/2.

(210) ينظر: المغني 58/1.

(211) ينظر: حاشية الدسوقي على المغني 36/1.

(212) ينظر: شرح الكافية لابن فلاح اليمني (رسالة) 767/2.

(213) ينظر: موصل النبيل إلى نحو التسهيل (رسالة) 1528/4.

(214) ينظر: المصدر السابق.

(215) ينظر: الكتاب 161/3.

(216) ينظر: الارتشاف 1693/4.

(217) ينظر: الجنى الداني ص 225.

(218) ينظر: المغني 49/1.

(219) ينظر: الكتاب 161/3.

(220) ينظر: الانتصار ص 194، وشرح السيرافي 96/11.

(221) ينظر: المسائل المنثورة ص 245.

(222) ينظر: شرح التسهيل 53/4.

(223) ينظر: المغني 58/1.

(224) ينظر: شرح التسهيل 53/4.

(225) ينظر: شرح السيرافي (97/11)، وإصلاح الخلل ص 326، والمغني 57/1.

(226) ينظر: معاني القرآن للأخفش 460/2، والحجة للفارسي 213/3، والكشف لمكي 405/1.

(227) ينظر: معاني القرآن للأخفش 460/2، والانتصار ص 194، وأمالي ابن الحاجب 109/1، وشرح الرضي 115/4.

(228) سورة يوسف من الآية (77).

(229) ينظر: معاني القرآن للأخفش 460/2.

(230) ينظر: الانتصار ص 194.

(231) ينظر: البغداديات ص 308.

(232) ينظر: حواشي المفصل ص 275.

(233) ينظر: شرح ابن يعيش 99/2.

(234) ينظر: شرح الرضي 151/1.

(235) ينظر: المغني 57/1.

(236) ينظر: موصل النبيل 1528/4.

(237) ينظر: حاشية الصبان 244/1.

(238) ينظر: شرح الرضي 151/2.